

تصدير

اختار «نادي القصة» محورا للنموذ الفكرية التي تقترن بملتقاء السنوي لهذه السنة موضوع «النص السردى من المكنوب إلى المرئى»، ويقوم هذا الاختيار على تصور متكامل للدورة الثقافية ودور الإبداع فيها. ويرتكز هذا التصور على مبدأين أوليين، يتمثل أولهما فى أن التعبير الإبداعى مؤثر ثقافى يختزل أبعاد الفكر والوجدان لكى يعكس موقف الإنسان من وجوده وفهمه له فى بعده الفردى والجماعى، بشكل يكون حافظا على مزيد التواصل مع الآخر والاستفادة من التفاعل معه، ويتمثل الثانى فى أن الدورة الثقافية تكامل بين الأشكال التعبيرية تقوم على التواصل بين مختلف أشكال التعبير، يستفيد كل منها مما يجد فى المجالات الأخرى خدمة للفكر الفاعل فى وجدان الإنسان.

وعلى هذا الأساس فإن توفر نظرة استراتيجية فى المجال الثقافى من شأنها أن تضبط العلاقات بين مختلف القطاعات التعبيرية، وتضمن للدورة الثقافية متطلباتها من الهياكل، والدعم لكى تستجيب لبلورة مفاهيم تجسم الشعور بالانتماء، والاعتزاز بالإسهام فى تجسيد الذات الوطنية عبر مختلف أشكال التعبير الفكرى الإبداعى. وفى البعض من الدراسات التى قدمت فى هذه الندوة، تأكيد على ضرورة تعميق الشعور لدى مختلف المبدعين بالانتماء الحضارى الفكرى، والعمل على إبراز هذا البعد باعتباره الهدف الأسمى الذى يؤكد الذات الجماعية الوطنية ويربطها بجذورها الثقافية. ومن هذا المنطلق، كانت المطالبة خلال هذه الندوة بالتواصل بين النص السردى المكنوب، ومجال التعبير بالصورة - سواء من خلال السينما أو التلفزة - لتصوير واقع الإنسان التونسى وتاريخه وتطلعاته، باعتبارها الجوانب التى تثبت خصائص الإنسان بهذه الربوع وارتباطه بها خلال مختلف مراحل تاريخه الممتد آلاف السنين.

فإذا كان توفير الإبداع فى مختلف المجالات الثقافية من مشمولات الفرد المبدع، يقوم به بدافع ذاتى يؤكد من خلاله الانتماء للمجموعة التى يعيش فى نطاقها، فإن توفير التواصل بين مختلف أشكال الإبداع الثقافى ورعايتها لكى تعكس الذات الجماعية من مشمولات القطاع المشرف الذى ضمن البيئة الملائمة لذلك، ويسهر على رسم الأبعاد الإستراتيجية للقطاع.

ففى المجال السردى تنوع أشكال التعبير الثقافى بين المكنوب والسمة

البصري المتعدد الوسائط، ولكن المبدعين في هذه المجالات على درجات متفاوتة الوعي بما هو أساسي في واقع الإنسان التونسي وتاريخه وتطلعاته من تعبير عن الذات الجماعية وملامح الشخصية الحضارية التي يعتز كل بالانتماء إليها. وما لم تتوفر في الدورة الثقافية إمكانية التحويل لمضمون التعبير الإبداعي من مجال إلى آخر فلن يتأتى بلورة ملامح الشخصية الحضارية لهذا الشعب بالشكل الأسلم والأجدي. وإن ما يميز الساحة الثقافية الآن من عدم تقاسم مفاهيم أساسية حول الصورة المثلى لهذه الشخصية الحضارية من شأنه أن يكرس «التشرذم الفكري» والقصور، عن رسم ملامح الشخصية الحضارية المنشودة.

وكمثال لذلك فإن تعبير الأدب والسينما والمسرح والإنتاج الإذاعي والتلفزي عن بعض أحداث ووقائع التاريخ التونسي، يبدو في مجمله أدنى من أن يرضي ما هو مؤمل لتغطية مختلف الجوانب المنشودة التي تثبت أن المجموعة التي عاشت على هذه الأرض كانت دوماً على درجة ما من التعلق بذاكرتها الجماعية، وحريصة على اكتساب خصوصية حضارية يعكسها تاريخها المتواصل منذ ما يزيد عن الثلاث آلاف سنة. وإذا نظرنا إلى ذلك من خلال ما وفرته مختلف أشكال التعبير السردية، فإن القصور يظهر بشكل أوضح بين مجال وآخر. فالرواية التاريخية عندنا مازالت في حاجة إلى مزيد التنوع والتعدد والمسلسل التلفزي المختص بالجانب التاريخي، تعد نماذج على أصابع اليد، أما الأفلام السينمائية فهي أقل من أن تعدد. ونحن وإن ندرعنا بأن الحاضر هو الأكثر تأثيراً في بلورة ملامح مستقبل الإنسان وحصرننا فيه همنا الإبداعي للتعبير عن راهننا، نكون قد فقدنا الرابط مع الذاكرة التي إليها نستند لكي نجد الأجوبة عن تلك الأسئلة المصيرية المتعلقة بالانتماء واللغة والحضارة. وحتى هذا الواقع الذي نتنافس في التعبير عن مختلف إشكالاته وأبعاده، كثيراً ما يبدو أوسع من أن يستوعبه الإدراك الإبداعي لما في ملبساته من تنوع وعدد وجهات النظر.

وليس أفضل للتمكن من بلوغ الأهداف الإستراتيجية للتعبير الإبداعي من توفير الفرصة للجميع للإسهام في رسم ملامح الشخصية الحضارية التي نرغب فيها لإنسان هذه الربوع. وذلك من خلال الوعي بضرورة تكامل مختلف أشكال التعبير وتعدد وسائله.

«قصص»

وعلى كتفي ابني..(*)

أمنة الوسلائي

ها أنا أحملك على كتفي مرة أخرى، وأشق بك أنافة المطار وأصواه.. وأصوات الإعلان عن الوصول أو الإقلاع.. وفي قلبي يدوي حبك كأعنف ما يكون وبين جفوني تهتز صورتك، تراقص أعمدة الضياء، وتسلل إلى أعماق أعماقي.. هلاً سبقتني إلى باب المطار؟ لا بد أن جدك إبراهيم ينتظرنا هناك، يلتف في برنسه الرمادي يواجه به البرد في هذه الليلة الشتوية الممطرة.. وينتظر. يترصد الداخلين والخارجين، وينتظر. هل سيأخذك بين جناحيه كما كان يفعل؟ حينها تمتلئ عينك بالألق ويتورد وجهك وتظلّ خانسا في حضنه والبرنس يلفكها. وحين رأيت ذلك التونسي يشق أحد شوارع باريس ويلبس برنسا رمادياً صرخت: جدي! إنه جدي! وغلبني الضحك فلم أستطع أن أكبح اندفاعك نحوه حتى وقفت أمامه مباشرة، وبقيت تلتفت إليه وتعيد، وظلال خيبة طفولية تلوي ملامحك حتى غيبه عنك أحد المنعطفات في ذلك الشارع المقفر الكبير. فهلاً سبقتني إلى باب المطار لتتدفق في حضن جدك ريشما أصل إليكما؟ كانت الطائرة التي أقلتنا من باريس إلى تونس شاحبة الزرقة، قليلة الركاب. بعض العجائز الساتحين وثلاثة أنفار خليجيين أو أربعة، وعائلتنا، تحتل بعض المقاعد وسط بهو الطائرة على مقربة من الجناح. كيف صبرت كل تلك السنوات حتى سمحت لي بأن أحملك مرة أخرى على كتفي كما كنت أفعل سابقاً؟

كنت تلف آنذاك ذراعيك حول رقبتني بينما أمسك بقدميك ونشق أنافة المطار وأصواه.. وأصوات الإعلان عن الوصول أو الإقلاع. أنت تكاد تطير من فوق كتفي، تستحثني بقدميك أن أسرع، وتعرف أن جدك إبراهيم على باب المطار يكاد يخطفك مني وتكاد تخطفه من الأرض. كنتما دائماً في لهفة عارمة أحكما على الآخر، وكانت قصة حبكما معروفة للجميع، فهل يقبل جدك هذه المرة أن أعود بك على كتفي بعد مرور كل تلك السنوات؟ كيف أفسر له أنك قبلت من

(*) وردت هذه القصة ضمن مجموعة «سيدة اللعب، الفائزة بجائزة نادي القصة للمجموعة

القصصية لموسم 2006.

جديد أن أحملك على كتفي ؟ وكيف سيكون اللقاء بينكما ؟ لماذا لا تطير نحوه ولا يطير نحوك ؟

أيها العصفور ! أفرد جناحيك وطر ! حلقْ عالياً، غادرْ كتفي.. لقد عدنا، هل تذكر حين وقف جدك إبراهيم أمامي وكنت وراءه. كان يمسك بيدك وتمسك بيده. قال :

- لماذا تأخذني مني ؟ لقد تعودَ على العيش معنا !.. اثنتا عشرة سنة وهو هنا، منذ قررت أن يتعلم بتونس. فلماذا غيرت قرارك الآن ؟ ألا تستطيع أن تنتظر سنة أخرى ؟ انتظرْ حتى يحصل على البكالوريا ثم خذه إلى فرنسا.

ونظرتُ إليك، كانت عيناك مليئتتين بالحزن، وكنت تدفن وجهك في ظهر جدك. وانتظرتُ أن تقول شيئاً ولكنك لم تتكلم. ورحلتُ معي. وعلى الطائرة التي كانت تأخذنا إلى باريس سألتك :

- ما رأيك ؟

فتنهدت ولم تجب. وعندما أصررتُ قلتُ من بين دموعك :

- أحب أن أبقى قريباً جدتي.

وكان غضب جدك قاسياً عليّ. رفض أن يرّد عليّ مكالماتي ورسائلي والتزم الصمت. وحدثني جدتك عن حزنه بعدك. وأنه واصل الاعتناء بما غرستما في حديقة المنزل كما لو كنت معه. وحافظ عليّ ارتباطاً الأماكن التي كنتما ترودان معاً، فكان يري واقفاً علي باب المعهد أو متمشياً أمام الملعب أو جالسا في أماسي الأحد علي مقعد كنتما تجلسان عليه معاً في تلك الحديقة العامة التي تعرف...

ها نحن نعود معاً إلى جدك، فلماذا تركب كتفي مثلما كنت تفعل في سنوات عمرك الأولى ؟

خمس سنوات لم تره فيها، تكتفي ببعض صورك ورسائلك، وتهاتفه مساءً، كل جمعة. هل يوجد طفل في الدنيا يحب جدّه أكثر ممّا يحب أباه ؟

سألتني في الطائرة التي كانت تقلّنا إلى باريس :

- ألا تحبّ جدتي ؟

فلما غضبتُ من سؤالك اعتذرتُ ضاحكاً، ثم سرعان ما عدت إلى حزنك وأنت تقول :

- فأنت لا تحبّ تونس !

وكنْتُ في تلك اللحظة أعولُ علي باريس حتى تنسيك حزنك ولهفتك، وأعدّ نفسي لأجعلك متعلقاً بي أكثر. لكن وجدتُ أمك ذات يوم تقول باكياً : «إنّه يعاقبنا، يثأر لجدّه منّا، لم يمس علي استقراره معنا سنتان حتى قرّر الانفصال

عنا. كيف أقبل أن يسكن وحده، ويعتني بحياته وحيدا في باريس ؟..

يومها قلتُ لي :

- أنا أيضا أحبك، ولكن أريد أن أكون وحدي.

ولمّا سألتك :

- كيف تتركنا وتمضي ؟

رددتُ باسمي :

- كما تركتُ جدتي من قبل.

يا طفلي الكبير انزل، تمش، انقل خطوك على أناقة المطار، تمل أضيائك، إنه مطار تونس ! ثقل حملك، ومفرغ قلبي، ولا طاقة لي على النظر في عيني جدك إبراهيم. ماذا أقول له ؟ بعد أن كبر طفلي عدتُ أحمله على كتفي ! أشق به أضيائك، المطار وأحاذر انعكاسها على رخام أرضيته حتى أحافظ على توازني ! وأنت هناك، على كتفي، تحط بأمان كبير. لا شيء يلفت انتباهك أو يهز اهتمامك، كالتألم وسط محتفلين، أو كالغريب لا يعرف لغة الأرض ولا أهلها. وفي جيبك تذكرة العودة.

ما كان ينبغي أن تستغرب أمك قرارك المفاجئ زيارة تونس. قلتُ لها في

الهاتف :

- سأعود، أريد أن أرى جدتي إبراهيم.

ولمّا ذكرتُك بتاريخ عودتنا جميعا، رددتُ :

- سأعود قبلكم <http://Archivebeta.Sakhril.com>

حين نقلتُ لي أمك ما دار بينكما ملأني عجب غريب !.. سيرون كيف أصبحت، وكيف كبرت، وكيف صرت أجمل الفتيان. كنتُ دائما أجمل الفتيان ! عجبُ ذكرتُني بذلك الذي ملأني مرةً سابقة، حين حضرتُ حفل تكريمك بمعهدك الفرنسي، يومها كنتُ متفوقا عليهم بدراستك، وكنتُ متفوقا عليهم بك.

تعتنني العجبُ يومها، سكرت وأنت تتلقى الجائزة من بعض شخصياتهم المهمة. كمدتُ بك الفرنسيين وكثيرا من العرب، واستحضرت مدير معهدك بتونس حين سلّمني ملفك بأسى كبير وهو يقول :

- ابنك موهبة علمية، لماذا تعطيه للفرنسيين ؟

فرددتُ بصدق :

- بل يأخذ منهم ويعود إليكم.

ولكن نظرة عينيه كانت تكذب صدق وعدي.

أين هو الآن ؟ لأقول له إنك عدت. وإنك بقيت متفوقا. وإنك تشق الآن

قاعة المطار على كتفي. وإن جدك إبراهيم ينتظر كما انتظرنا دائما على باب

هذه البناية الفخمة.. وإنك لا بد أن تطيرَ نحوه، وبطيرَ نحوك فتتعانقان، ويبقى
كلاكما في حضن الآخر طويلا، ثم تتحاكيان أخباركما بسرعة وتدقق مضحكين.
فمتى تغادر كتفي؟ متى تبرح انحناء ظهري؟ متى تمتشق قامتك وتحاذيني من
جديد؟ متى تمدّ خطوك أمامي؟ متى تقيس طولك على طولي؟ متى تلوح بيدك
لتحيي جدك؟

انزل من على كتفي، تململ، انهض، تخلّ عن حياذك، تكلم، اغضب، ارحل
من البيت، واجه باريس بمفردك، تعلّق بحبيبك أكثر..
حين فاجأتك بالزيارة ذلك الأحد ووجدتها معك في شقتك محلولة الشعر،
حافية القدمين، لم أسألك عن شيء.. حيّيتها مثلما حييتك وشربت معكما القهوة.
وحين كنت أودّعك على باب بيتك قلت لي بفرنسيّتك الأنيقة:
- نحن في باريس، يا أبي.

فلتحبّها، لتحبّها أكثر! فقط ابرح كتفي وامش إلى جوارِي. أسندني فقلبي
مفرغ، وضلوعي منطبقة، وعيناي يلفهما الضباب.
استيقظ.. إننا نكاد نصل باب المطار، فماذا أقول لجدك إبراهيم؟ بم
أواجهه؟ كيف أنزلك أمامه من على كتفي، وأنت ممدّد في هذا الصندوق الخشبي
الأنيق، وبين طيات كفنك تذكّرة العودة؟

أمنة الوسلاني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

عواء (٥)

حسونة خيار الدين

يقول برنييه : Bernier

«إن الكلاب إذا ضربت تعوي...»

عو ! عو !... لن تفهموا هذا اللغو ولكن سأحدثكم عن عو، هذه بتفصيل... :
كان يصوب نحوي البندقية مثلما يفعل كل مرة يرى فيها أرنباً برياً، ولكن ذلك لا يغرنى في شيء، فلقد تعودت مشاكساته معي ولعبة، ولم أتصور أن صديقي سيطلق علي النار كما يفعل مع طرائده التي يردبها بطلقة أو بطلقتين على الأكثر. وأنا أقول دون تبجح إن أفضالي عليه كثيرة : صاحبه كلما خرج للصيد، فأنشمن، وأجرى بين أشجار السدر والسعدان، أحاول أن أثير الطرائد كي تخرج من مكانها وأنا غير عابئ بما ألقاه في سبيل ذلك من شوك يغرني ويجعلني أحياناً أعرج. وكنت نشاشاً حقاً، أنفذ الأوامر دون أدنى تفكير. فلا أهتم بما ألقى في سبيل أن يظفر هو بصيد، ولم يكن يحركني الطمع فحسب بل الألفة وإرادة خدمة صديقي... وابتعدت عنه قليلاً كي أعود إليه، وأرتمي فوق رقبته، عساني أسترضيه فيغفر لي خطئي وفي اللحظة التي هممت فيها بالتقدم، كانت الجمرات ترجمني، رقيقة وحادة، وبما أنني كنت مواجهاً له فقد اخترقت الجمرات صدري وشعرت كأن إبراً قاسية تشك جسمي وتلسعني في القلب وحاولت الهرب غير أنه صوب البندقية نحوي مرة أخرى ورأيت في عينيه شراً ووعيداً، فما استطعت الحراك... هل نسي الأيام الخوالي ! هل استطاع أن يدوس صداقة دامت سنوات ! ألا يذكر أنني حارسه الوحيد الذي يدؤد عن بهائمهم، ويعقر كل من يقترب حرمة ومسكنه ؟

* * *

خرجنا صباحاً، أنا وهو، وعرفت من لباسه وحذائه الضخم القاسي والبندقية التي يحملها أنه ينوي وابتغي التجول، فأنتابني شعوران مختلفان : الخوف من الظلم الذي يجعل لساني يتدلى كقربة فارغة، وأنا أنتقل من مكان إلى مكان، غير أنه بالأشواك والفرح بالخروج إلى الغابة حيث الطيور البرية والجردان، وهناك لن يحرمني صاحبي

(*) القصة الفائزة بالجائزة الأولى ضمن مسابقة نادي القصة، القصة القصيرة المتفردة

لنومس 2006 .

من بعض طعامه. سألني أمامه. وذئبي يُصبصُ. وعجيزتي تتحرك فيناديني بإشارة من يده. أو بصوت كحذاء الحمير. نت. نت. فأتلقه بعواء خفيض وألق أطراف فكي بلساني فرحا. ويرمي لي قطعة من الخبز أو بعض العظام فأتصنها وأهرسها وألتفنها وأمضغها ممتنا. متناسيا أنه كثيرا ما جوعني وجعلني ألام على عقي وأحرص عليه وأراجع قبيني... كل ذلك خوفا من الجوع وكان مني أن الأتي خير وعندما يشبع ولما أشبع يستلقي. فأبدأ أعضه عضات متواليات من أطراف ثوبه أو حذائه. وأشعر عند ذاك أن الحياة حلوة. لو دامت لي بين لهو وأكل وظل ظليل لكنه يقطع عني صفوي. وبمعني من اللعب معه. فينام وأتلهي أنا بطرد الذباب. وعض الفراد الملتصق بجسدي ثم نعوذ. مساء هو يفتخر بما اصطاد وبمهارة في إسقاط الطرائد بطلقة واحدة. ويدندن بأغنية ماجة وقد يبدأ تنف ريش الطيور أو سلخ الأرناب في الطريق فيرمي لي وبرها وأمعاءها. فالتفها بسرعة. فأزدردها وأعوي العواء الخافت فرحا. وأجري أمامه وذيلي معقوف فوق ظهري يتميل يمنة ويسرة وقد أدخل حقلنا من القمح أو الشعير فينتابني خاطر كم يكون من هذا القمح نخالة فأشعر بفرح طاغ. يجعلني أفق ممشما. باحثا عن آثار الكلاب. عسى أن أجد فيها ربح معاوية. وكلما رأيت كلبا استوفرت. وهببت إليه مسرعا. لا يثني عن ذلك صوت صديقي. وهو يناديني بأسماء لا يحتفظ بأي واحد منها.

أما اليوم فقد خرجنا معا. فكنت أجري بمحاذاة الطريق. وكلما رأيت بشرا فيه أو بمحاذاته تصدبت لهم فينهزني وإذا لم أترجع. يرمي لي حجرا. يجعلني أخاف فألم ذيلي بين رجلي وأنجزر وأعود إلى الجري.

ودخلنا الغابة. التي كانت خلا من الطرائد. ليس فيها إلا بعض الهشيم اليابس والأوراق. وكان الطقس خريفا فسرنا في جميع الأنحاء. وما ظفرنا بصيد واجترنا الغابة إلى بعض الأحراش وكان لساني يتدلى ويجف. وكان صديقي يُمعن في أمري بالبحث. ويخرج من جيبه لفائف بيضاء. في حجم إصبعه ويشعلها فينبعث منها دخان كثيف كالضباب الذي كنت أراه في فجر الشتاء البارد. فيشير في جسدي ارتعاشا يسعني حتى تطلع الشمس وتعتلي في الفضاء. ولا أستطيع مقاومته إلا بالاستعواء. فتجبنني كلاب أخر فأحمد الله أنني لست الوحيد الذي بات في صقيع الشتاء. فكنت أفق ثم ألوي خطمي قليلا باتجاه الأعلى ثم أصبح صياحا ممدودا. وإذا اشتد القر أسرع إلى كوم تبن فألتوي فيه واضعا رأسي بين رجلي الخلفيتين وأذكر في تلك الحالة كيف أتى لا أولي لجسدي شيئا من الاهتمام فألق عانتني وأنام. وهذا الضباب كنت أحبه صيفا فأمد جسدي على الأرض وأذناي منتصبان. لا يحلو لي النوم قليلا حتى أسمع بعض الكلاب فأهب واقفا.

وكنت اليوم. أبعد عنه في الوادي. فانا أعرفه ظليلا وفيه نبات ولا بد أن

الأرانب والحجل تستظل بأشجاره ولم يكذب حدسي الكلبى : لقد وجدتُ هناك
أرنبا، خرج من الوادي وانتهى إلى أكمة صغيرة فنبحتُ أنادي صديقي كي يصطاده
وكي أحصل على بعض أمعائه أو جلده، ونبحت ولكنّه لم يسمعي، وأطلت النّباح،
لكن دون جدوى.

وبغريزة الوفاء المركّب فيّ، ظللتُ أعدو باحشا عنه، حتّى وصلتُ لهفا ظليلا
بدأتُ تتعالى منه أصوات لطالما سمعتها وأنا أنام أمام منزله، وتقدّمتُ وكلّما
تقدّمتُ ارتفعت الأصوات وازداد ارتفاعها. ووصلتُ فرأيتُ امرأة تعتلّي صاحبي
وهي تعلو وتنخفض وتصدر صوتا كالفحيح وسمعتُ من صاحبي تأوهات متواليات
فظننتُ أنّها تنوي قتله فأنا أعلم أنّ من يطأ آخر لا ينوي له خيرا، لقد خبرتُ ذلك
من هذا صاحبي الذي لا يتوانى لحظة في رفسى به، فانقضضتُ بكلّ غريزة الوفاء
فعضضتُ يدها وحاولتُ جرّها بعيدا عنه.

ففرزعت وصاحت ووقفت وجسّدها ينضجُ بعرق. وقابلتني وقد تعرّت
وجمعت لباسها. فتدثّرت به كيفما اتفق وتراجعت إلى ما وراء صاحبي لكنّه،
أمسك البندقية كي يرهيني، ولم أترجع عن نهشها. فرمى لي حجرا فلم أرتدع.
ولمّا هممت أن أعود إلى عضها أخذ ثيابه وجذب المرأة فأخفاها عني. وصوب
نحوي البندقية. عند ذاك ندمتُ على تسرّعي وعلى تكشير أنيابي حتّى آلمنى
فكاي وهممت أن أسترضيه بالفقر على رقبته. وظلّت المرأة تصرخ مولولة وهي
تمسك باليد التي عضضتها. وضع البندقية بين يديه وصوبها نحوي وانطلقت منها
جمرات دقيقة نفذت من لحمي ورثني وثقلت أذناي بكلّ لأعز صوت إطلاق النّار
وماهو بعيد تصويبها حينما رأيّ أتلوّى، ولا أقدر على المشي أو الهرب أو حتّى
الاختفاء عن ناظره، وضع البندقية أرضا وعاد إلى المرأة يقبلها وينزع عنها
لباسها الذي لبسته. وشاهدته من بين الضباب وعاد صوت اللّهاث يعلو. وكنتُ أنا
أغيب في غيهب أبيض وأنا أفكر في أنّي قد أكون بموتي المقدم عليه، ضحية سوء
فهم، ضحية عدم معرفتي بصاحبي إلى اليوم. ولكنّي اقتنعتُ بيني وبين نفسي أن
هذا الجزاء ما هو إلّا الجزاء الذي يليق بمثلي من الكلاب. وأنّه كان يجبُ علي أن
أقرأ هذه النهاية منذ جاءني من بين الجراء. ومنذ أن ربطني بذلك الحبل القاسي.
واقنعتُ أنّ موتي هو راحة لي من الشمسمة، ومن الجري في القيلولة حتّى يتدلى
لساني دون مقابل، ومن الحراسة الليلية دون نوم... ونهشتني أم كلبة(*)، فحرّكت
ذيلي تحريكا خافتا... تلك هي عو !

حسونة خبار الدين



توفيق
فياض

البحر وال
ثلاث قصص



دار المعارف للطباعة والنشر

نوافذ (1)

نور الدين بن بلقاسم

59 - رفع الرؤوس

تراهن الحصان مع الحمار على السباق، واتفقا على أن من يسبق يربح الرهان. وقف كلاهما في بداية المضمار، وأشار عليهما الكلب بنبحه، فانطلق الحصان بكل قوته، وكان يظن أن صاحبه خلفه يجهد نفسه ليدركه. وصل الحصان آخر المسافة المتفق على قطعها، فوقف والتفت وراءه، فرأى أن الحمار لا يزال واقفا في بداية المضمار، ولكنه كان يحرك رأسه ويرفع أنفه إلى أعلى... عاد الحصان إلى حيث انطلق، وسأل الحمار :

- لماذا لم تنطلق في السباق ؟

- ليست العبارة في هذه الدنيا، في أن تسبق أو أن أسبق، وإنما مدار الأمر فيها هو أن نرفع الرؤوس ونجعل أنوفنا شامخة !...

صفافس، في 2006/7/30

ARCHIVE

60 - ليلة الهزيمة <http://Archivebeta.Sakhrir.co>

قال يقظان : خرجت نساء الأعراب ليلة الهزيمة يندبن وينادين بحرقة ولوعة : واعرباه !... وقد أطفأ الكل سراج الأمل، أغلق باب الرجاء، وانتهى الكل إلى مفازة، فصلى الكل على الكل صلاة الجنائزة، وشق صوت امرأة نائحة صائحة، غنان الفضاء، وهي تولول. قائلة : وارجالاه !... وارجالاه !... وانطلق أشباه الرجال يندبون ويكون مرددين : وانساءه !... وانساءه !... وانخرط الكل نساء ورجالا في مناحة لم يعرف لها مثيل، يضربون وجوههم وأدبارهم، ويتعاضون ويتقاتلون حتى تفانوا ولم يبق منهم من يدفن الموتى... فسعت إلى جثثهم الغربان والسباع من كل الفجاء، فأكلتها.. ثم سكنت ديارهم فأعادتها خرائب، فإذا القوم كأنهم لم يكونوا...

تونس، في 2006/8/6

(1) تراجع الحلقات السابقة في الأعداد الفائتة من مجلة، قصص..

61 - الذئب والعقاب

جاع العقاب، فخرج من وكرة في يوم شات، يبحث عن فريسة لتسكن جوعه، فحام فوق القمم والمنبسطات وتفحص الأودية المتعرجة إلى أن رأى في أجمة أعشاب، ذئبا، فحط عليه بهم افتراسه، ولكنه أحجم إذ بدا له يكاد يتجمد من البرد، ويكاد الجوع يهلكه. تأثر العقاب لحال الذئب، فانطلق يجد في الصيد إلى أن ظفر بما يكفيه والذئب، ثم دفأه بجناحيه ليعيد إليه نشاطه، غير أن الذئب ما أن انتعش بالطعام وسرى في جسده الدفء، حتى أحس بمزيد الرغبة في الطعام، ففتح فمه وقضم جناح العقاب فقطع قواده. أحس العقاب بالألم، ولما هم بالطيران لم يقدر أن يذهب بعيدا، وأسرع الذئب وراءه بهم بافتراسه، ولكنه لضعفه لم يتمكن من اللحاق به، وهكذا أفلت العقاب وانكفأ على نفسه يداوي جراحه.

أشرف العقاب من علو على الذئب ولامه قائلا :

- أهذا جزائي معك يا لئيم الحيوان ؟...

- إن العاجز من لا يستند !...

انتظر العقاب إلى أن نبتت قواده من جديد، وأصبح قادرا على الطيران. وفي يوم من أيام الربيع اعترضه الذئب يجري هاربا من الصيادين الذين كانوا يطاردونه، فانبرى الذئب يسأله العون للإفلات منهم، ولم يكن قد تعرف عليه بعد، فأركبه العقاب على ظهره وطار به عالبا، ثم أوغل في المسافة. نظر الذئب نحو الأسفل، فرأى الأرض قد تصاغر، ثم غابت عنه، ولم يعد يميز شيئا وسط الزرقة المحيطة به من كل جانب.

سأل الذئب العقاب :

- إلى أين تأخذني يا أخي ؟...

- إلى حيث ينتهي العاجز المستبد !...

زاغ العقاب عن مساره وصفق جناحيه، فاختل توازن الذئب وسقط إلى الهاوية... فقال وهو في غلواء السقوط :

- ليس بحازم من ينظر في يومه، وينسى غده !...

فأجابه العقاب :

- وليس بعاقل من يعتقد أن اللحظة هي كل الزمن وأن الدنيا هي وجه المجن !...

قربالية، في 2006/9/3

62 - صراع الديكة

أصبح الديك رئيسا للدجاج، فكان يصبح ويرفع جناحيه ويسير متبخترا أمام شعب الدجاج اجتذبا له، وصار يقوده إلى أماكن المرقع والعلف حيث تكثر

الحبوب والديدان...

ذات يوم بينما كان شعب الدجاج يلتقط الديدان في بساط من الأرض، إذ هبت عليه أسراب من العقبان تحوم فوقه وتترصده رغبة في افتراسه. وقتها وجد الديك الفرصة سانحة للإلقاء خطاب يبين فيه حنكته في القيادة وطريقته في حماية شعبه، تأمينا لبيعته قائدا لا ينازع... استمع الدجاج إليه، ولكنه لم يكن مقتنعا بما جاء في الخطاب، ولم يلبث الدجاج أن تفرق مسرعا من حول الديك وقد بدأت العقبان تغير عليه. والتجأ كل إلى مكان يحميه.

قررت إناث الدجاج أن تحضن كل منهن مجموعة من البيض في منأى من الأخطار، حتى تخرج منها الفراخ. على أمل أن يكون في إحداها فرخا يصبح في يوم ما ديكا رئيسا راشدا. صاحبت إحدى الدجاج قائلة :

- كيف يمكن أن يفقس البيض ما لم يتم تلقيحه ؟... لا بد من مسالمة الديك أيام معدودات حتى نلقح منه !...

وكانت المسالمة، فتكاثر شعب الدجاج وتكاثرت الفراريح التي تبشر أعرافها بأنها ستصبح ديكة، وتكاثرت الديكة المحبة للرئاسة مثل أبيها، فكثرت منصات الخطابة فوق أكوام التبن والمزابيل. وصار كل ديك يدعو لنفسه من فوق منصة، وتعالى الأصوات، ودب الخلاف، ونادى قسم من شعب الدجاج - المتمسك بالحكمة - بالإنحداد لدواء الخطر الجديد الداهم. ألا وهو خطر الثعالب الماكرة التي أصبحت تتسلل إلى المداخن. ولكن الديكة أبت أن تستجيب. وذات يوم أغارت العقبان من الجو وتسللت الثعالب من الجحور ووجد الدجاج نفسه بين مقتل ومشرد، وكان شعبا...

عين دراهم، في 2006/2/3

63 - ثمود الجديدة

عادت ثمود من جديد ونبتت بين البحر والبحر، فتباهت في شرقها بأموالها ورياشها، ساعية إلى ما يلتذ به ويستطاب، حتى غوت وأغوت. وعمد أبناء قدار بن سالف (2) إلى عقر الشرف والهمة والمعقد. فعقر الرجال الرجال، وقتل الأحرار وحماة الأمة، وتم العبث بمن بقي من الشرفاء...

ثم إن ثمود انشغلت عن المكارم بالمحارم والترف والخلف، ولم تستجيب لدعوة بعض الصلحاء من أبنائها، حتى تحزم أمرها وتقوم حالها، وتبني مصرها

(2) قدار بن سالف : رجل من قبيلة ثمود، قوم النبي صالح. وهو الذي سارع بعقر الناقة برغم نهي النبي عن ذلك.

على ما فيه الخير للجميع. فغضب الله عليهم من جديد أشد الغضب، وأوقع الافتتان بينهم. وأرسل عليهم أعداءهم يجوسون خلال الديار، يحرقون الأرض ويفتكون بالعرض، ويسلبون المال ويقتلون العيال... فهلكت نمود من جديد بالمصائب التي توالى عليها فطحنتها، وبالعذاب المطبق، فألحقها طغيانها في الأرض وإهمالها للعدل بشمود الأولى.

قربالية، في فجر الإربعاء، 2006/7/12

64 - تأخر الأجل

أنبأني أحد المعماريين، قال أنه لما كلف من قبل أحد المقاولين من أعيان المدينة ببناء عمارات للسكن بعدها للبيع شققا للراغبين، حرص على الإنجاز والمراقبة والحث على العمل. وكان في إحدى العمارات حائط ساقى العلو فبينما أحد البنائين قائم على حاشيته، وهو يعمل لزيادة إعلانه، إذ سقط البناء من ذلك العلو الشاهق ووقع في صندوق جرار مليء بالرمل. كان مارا في تلك اللحظة، فلم يصب البناء بأذى، فارتفعت أصوات العمال بالتكبير والتحميد لأن العادة لم تجر بسلامة من يسقط من ذلك العلو الشاهق، دون أن يصاب بكسر أو عطب في أحد أعضائه.

لم يكن البناء يصدق بسلامته حتى انطلق نحو الدكاكين ليشتري لأصحابه من البنائين، والعملة مشروبا وكعكا احتفاء بسلامته، وما أن هم بعبور الطريق إلى الدكان المقابل عدوا، دون أن ينتبه للسيارة المبرعمة القادمة، حتى صدمته، فمات في الحين.

ضح العمال والبنائون، قائلين:

- يا سبحان الله!... سقط من عمارة شاهقة فلم يمت، وصدمته سيارة، فمات!... أترى أن الهنيهة الفاصلة بين السقوط والصدمة، هي الحشاشة الباقية من العمر في هذه الدنيا!...

تونس، في 2006/1/23

65 - غياب يقظان

قال يقظان في خطاب توجه به إلى قومه :
لا ألومكم إن خضعتم للأعداء، فابن آدم غالب ومغلوب!... ولا ألومكم إن فرطتم في الكسب بعد الكسب، فأنتم تعودتم أن تكونوا تابعين لا متبوعين، وطائعين لا مطاعين. وقد تربيتم على الإهانة والمهانة، فهانت عليكم الدنيا وهانت عليكم أنفسكم، وبينتم أنكم جرد من معاني الشرف والبطولة بوقوفكم موقف المكتفي في الظاهر بنظر المشفق، مدعين الرغبة في الإطلاح، حريصين

على التنكب عن سبل الفلاح. يقوم بينكم أصحاب الهلس. ويدل بينكم من لا يتوفر له الفلس. تغرسون الرذائل وتقتلعون الفضائل... إني والله لقد احترت في أمركم!... تضيقون بالحق وتستبشرون بالرجس. خلاعتكم براعة وشناعتكم نصاعة!... اعتاد جلکم أن يشرق في اللؤم ويغرب. فها أنکم في وضع شنيع وحال فظيع. تنهاوون إلى الدرك وأنتم واهمون الصعود.. غاياتکم مشبوهة وطريقکم إليها مرذولة... ألا تعريتم أمام أنفسکم لتروا سوءاتکم؟... ألا نظرتم لأنفسکم بالعين التي يراکم بها الآخرون؟... ألا رابکم ظن من يرى نفسه في أبيه حلة والآخرون من حوله يرونه عاريا؟... كيف سبيلکم إلى قوام الحال وقد صاحبکم سوء الحال وتقاعثم عما يظال فكيف بما لا يظال؟... لا تتمسکون بالأرض وتساهلتم في العرض. تأخذون الدنيا من جانب اللهو والزهو وهي جد قاحل ومهمه ماحل... الله!... الله فيکم!... إلى متى التناحر والتقاطع والتدابير؟... إلى متى تضیعون فرص الأمة بتخاذل الهمة؟... احزموا أمرکم واربطوا غمرکم ولا تکلوا شؤونکم لغیرکم لكي يرسم سبيلکم!....

وكان يقظان قد اعتاد الوقوف في السبيل متوجها بالخطاب إلى الأفق. يطيل في ذلك الساعات والساعات. قد يتوقف البعض للاستماع إليه أو التعليق عن بعض ما يقوله، لكنه هو لا يلتفت إلى أحد. يتخذ له من الأفق مخاطبا ومحاجبا وسببا للانفعال والغضب على نفسه وعلى الآخرين. وفي النهاية يخطف عصاه ويرد شملته إلى الورا. ويهرول وراء السراب. لكي يتغرس في ساحة أخرى من ساحات المدينة يفيض سيلاً من الكلمات وكأنه قد ولد من جديد بمزيد الحماس والانفعال والغضب. وذات يوم اختفى يقظان ولم تعد المدينة تذكره.

صفاقس - نزل ماركير، في 28/7/2006

66 - يوم الكشف

فتحت غسالة الأموات باب الغرفة وصاحت مرعوبة مضطربة :

- يا ناس!... يا ناس!... أمك، زنة، راجل!... أمك، زنة، راجل!...

هب الرجال من مجلسهم واقفين، وانقضت من على وجوه الحاضرين غيمة الحزن، وحلت محلها مسحة من العجب وفورة من الغضب، فلم يلبث بعدها، أن اندفع أحد الشيوخ إلى داخل بيت التفسير ليكشف الأمر العجب وفورة من الغضب، فلم يلبث بعدها، أن اندفع أحد الشيوخ إلى داخل بيت التفسير ليكشف الأمر بنفسه. وبعد هنيهة خرج الشيخ ليعلم في الناس وهو يضرب يدا بيد.

- لقد خدعنا مدة ستين عاما!... لقد خدعنا!... أمك، زنة، راجل!... لقد

انطلت علينا حيلته لأنه كان أمرد يلبس لباس النساء!...

قال شيخ ثان وهو يمسك لحيته بقبضة يده،
- هذا الرجل المتخفي، عاشر نساءنا ستين عاما... يا للفضيحة... وهو
الذي داوهم من العقم بطريقته الخاصة... يا للمهزلة...
واندفع شيخ ثالث يقول،
- الآن فهمت ما اعتادت، أمك زنة، ترديده أمام الجميع دون أن يفهمه أحد
يوم الموت.. يوم الكشفة!....

وتحدث شيخ رابع بصوت عال يخالطه انفعال...
هذا يوم كشفتنا نحن... زمن كشفتنا نحن!
شك الرجال في نساءهم. وشكوا في أنفسهم. وفي أصل أولادهم. وتمادي
بهم الشك حتى اضطربت حياتهم. وهجروا نساءهم وأعرضوا عن أولادهم،
وتنادوا إلى أن يتراموا من شواهد الجبال القريبة من المنازل كي يموتوا انتحارا.

67 - نصائح أبي المهازل

سأل غضبان صاحبه نعيان التعسان. قائلا:
- كيف صرت يا نعيان غنيا في وقت وجيز. تنحني أمام سطوة ثرائك
الرقاب، وتتجمع حولك الرقاب؟... كيف استطعت وأنت الفاشل في الدراسة
والغراسة. أن تنجح في جمع المال وتغيير الحال وإخضاع الأقوياء من الرجال؟...
أجاب نعيان صاحبه غضبان. قائلا:
- كنت فقير الحال. كثير العيال. متصل السؤال... وكنت أتشهى أن أصير
صاحب مال. فلم أجد إلى ذلك سبيلا. حتى لاقاني صاحبي أبو المهازل في أحد
المقاهي وأنا أعاني من الدواهي. فقريني تقريبا وأنسي تأنيسا. وأسدى إلى نصائح
ربحت بها عمري وغيّرت بها أمري. قال أبو المهازل وهو يربت على كتفي: اسع
إلى الجاه لأنه مفتاح الثراء والرفاء. وتعمق في النفاق وكن من أصحاب الشقاق.
وتقرب في الحال - ولو بالزلزف والهوان - لأصحاب الجاه والشأن. وحسن ظنهم
بك. ولا بأس أن تهادبهم وتواسيهم. فستصير واحدا منهم. يشدون أزرك ويعلون
أمرك ويبعدون غمرك.

قال نعيان: «عملت بالنصيحة فهابني الناس وخفوا إليّ بالخدمة، فعمدت
إلى تشغيل أبنائهم في بيع المخدرات وتهريب العملات وبيع الخمر في الدواوير
وفي الدور، وعقد صفقات الخناء بين الرجال والنساء، وجندت مهرة السراق
لنهب الأعلاق والأرزاق. وانتخب كيالين ووزانين مطغفين. ونشرت في الرحاب
والشوارع الغشاشين من البياعين. يصرفون ما فسد من السلع. ويأتون في بيعها
بكل أنواع البدع، وجندت أطفالا متسولين ونساء متسولات، يأتون في شغلهم

بأنواع البراعات ونادر الاختراعات، وكلفت أعوانا تابعين لي في الجهات بالبلديات يتعاونون لذمتي الأراضي - من الأرامل والمغفلين واليتامى وذوي الحاجات الملحة - بأثمان وضيعة، ثم أبيعها - في الوقت المناسب - بأسعار رفيعة. وكنت في كل ليلة أجتمع بأجرائي وأحاسبهم حسابا عسيرا، وأعطيتهم أجرا يسيرا، مستغلا ما هم عليه من بطالة وعطالة... ولا أنسى عند جمعي كل يوم ما يجلبونه من مال، أن أسهم منه القضاة والشرط والنافذين والسلط وكل من ساندوني في شؤوني... ولما اشتد عودي - بالمال - وبس وعست قناتي على عداتي وطولبت بالجباية أكثر من الكفاية، وأحسست أن مالي إلى زوال، عاودني الحنين إلى لقاء أبي المهازل لألتمس منه النصيحة قبل أن أقع في الفضيحة، فطلبته عند المترفين من القوم، وفتشت عنه في المقاهي والملاهي، فوجدته في ركن ركين يحتسي الحميا ويتسلى بهند وثريا، فرحب بقدمي وسألني عن حالي ومالي، فوصفت له الحال والمال، فقال، وقد تهيأ لحديث الخبير ذي الإطلاع الكبير: لتجنب البوار، لزم الاتجار بالعقار، فهو مريح مكسب، وإذا خبت فكن محاميا بلا حمامة، أو عدلا بلا عدل، أو طبيبا بلا معرفة بالطب، عرافا يدعي الإحاطة بالغيب ومصائر الناس، أو مقاولا لا صلة له بالبناء، أو فقيها وداعية لا علاقة له بالدين. وإن كل هذه الميادين، هي مجلبة للمال وتحسين للحال يا نعان، فعليك أن تدعي المعارف حتى لا تزد المتألف بسبب العكس والنقص، فلا تقف مكتوف اليدين وغامر وشرق وغرب من الناس، فالمال لا يأتي لراقد ولا ينزل من السماء على قاعد.....

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قال نعان: ، حالما فارقت أبا المهازل، جريت كل هذه الميادين المغرية بالمال وتحسين الحال، فارتفعت من جديد إلى مصاف الأثرياء والنبهاء، واشترت الهمم والذمم واستحوذت على حسنات النساء برغم ما يشترطنه من الغلاء، وكنت نجم مجالس الأنس ومرغوب أصحاب السياسة والرئاسة.

قال غضبان: بعد أن استمعت إلى حديث نعان، تذكرت خطب يقظان في شوارع المدينة وقد بعد به الزمان، فقلت في نفسي: رحم الله أبا ذر!... رحم الله أبا الفتاح!... كل نفس ذائقة الموت!...

صفاقس، نزل ماركيز، السبت 2006/7/29

نور الدين بن بلقاسم

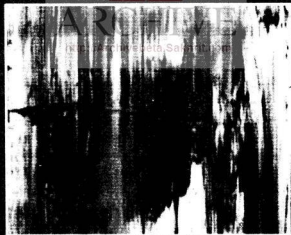
حسن مشـري

تأليف: حسن مشري

مكتبة: مكتبة

45

انكسارات هشام السعيد



مجموعة قصصية

من تجاوبه الأكله

أحمد بن ابراهيم

كم هو صبور وماهر في القيادة هذا السائق الكهل الأنيق، لقد توقف بسرعة.. من الجهة الأخرى للطريق برزت فتاة جميلة، أنيقة في لباسها الخفيف ذي اللون الأزرق الفاتح المعبر عن حلاوة هذا الصيف، تقدمت كعارضة أزياء.. ولكنها تبدو في نزال بارد مع الحزن - لا - لا أعتقد ذلك! واحدة مثلها تتغنى بها الدنيا كيف لها أن تحزن!!

اعتدلت خلفه - قصيدة غزل - حيث به ابتسامه مجاملة، ببرود يراقبها من المرأة العاكسة الصغيرة التي تتوسط أعلى البلور الأمامي، نظر أمامه وانطلقت التاكسي بلا ضجيج مضجر. اهتزت منفعة، حين انتبهت إلى وجهها يحتل الجانب الأيمن من المرأة العاكسة، شعرها منفوش، التورم بدأ يناوش الجفون؛ لم تبعد عينها عن المرأة العاكسة، وقفا السائق الذي كان مركزا اهتمامه على الطريق وقد سرحت الأنامل تعالج جذر قفل حقيبتها البدوية الحمراء التي فوق فخذها شبه العاريين.. أخرجت مشطا وبعر كات متداخلة أربعة، وثبت شعرها الأسود الناعم، ثم حركت رأسها ببطء إلى الإلهامين لتفحصه بنظرها الناقبة من خلال المرأة العاكسة ناظرة من حين إلى آخر السائق بوجهه الجميل يحتل الجانب الأيسر منها..

لبست نظارات سودا، وأقفلت حقيبتها وهي تنظر في قلق إلى الطريق من الشباك القريب من كتفها الأيمن.. تمنّت لو تحاصر رأسها بكفيها، وبرغبة فتحت حقيبتها من جديد، أخرجت ولاعة غازية رفعتها بتلهف نحو فمها.. ابتلعت غيظها في صمت مرير، وأعدت الولاعة بهدوء، إلى جوف الحقيبة وهي تراقب السائق بشبات ثم أخفت ازرقاق شفيتها بأحمر شفاه ضاعف بياضها... لا أظنه يدخن!...

واصلت في سرها، ولكنني في حاجة إلى سيجارة لعلها تمسح الخدر الذي برأسي... البارحة كانت السهرة في - الفيلا - حارقة.. لقد شربنا كثيرا.. تركتهم نياما.. هذا لا يهم الآن، فقط أريد سيجارة...

بللت شفيتها بلسانها وتبثت مريئة.. لقد حاصرتها براعة السائق حين انبعثت ومضة نور كالبرق بين عينها من خاتمه حين لفحت الشمس يديه وهو يدير المقود، قالت في نفسها وكأنها تبحث بعينها عن وجهها في بلور النافذة،

«إنه متزوج - وما صمته إلا من صдах طيفها بخياله... إلى الآن أشعر أنني لم أتوصل بعد إلي حصر ألوان الرجال.. هل تشبهني أمي في شيء؟ - لا أحد في العائلة يغرق في عناده مثلها، أنا أكره فيها هذا رغم اهتمامها الجميل بي... والدي إلى الآن أراه في غرابية البحر - أمي دائما تشكو تسلطه، لا أنا ولا أحد من إخوتي لاس فيه ذلك....»

في هذه اللحظة امتدت السجارة مشتعلة بين شفتيها كالمحرار.. واصلت امتصاص الدخان بعنف وكأنها بمفردها.. من تحت النظارات تدرجت دمعتان انتهتا فوق شفتيها، مسحتهما بأناملها في حركات مضطربة، ألقت بنظرة سريعة على المرأة العاكسة ثم فتحت بسرعة بلور النافذة التي على يمينها وهي تردد في نفسها: «الحادية عشرة صباحا، دقائق وأنا معه ولم يسألني وجهتي؟! - لم يسبق أن امطيت سيارته رغم أنني أستعمل التاكسيات كثيرا، لقد اشتدت حرارة الشمس، إنها تذكرني بطغولتي الجميلة... قلت سرعة التاكسي، ثم توقفت بجانب إحدى - الفيلات - أسكت السائق المحرك وأخذ معه المفتاح ونزل مسرعا ودخل - فيلا - امتصت ما بقي من السجارة وألقت بها خارجا من خلال النافذة، وما لبث السائق أن عاد معانقا ابنته وهو يتلظى هياما بها.. تمايلت الفتاة وطأطأت رأسها فقابلتها يافطة بأعلى - الفيل - روضة أطفال، أجلس بلطف ابنته على يمينه وهي تحتضن محفظتها الصغيرة ثم استدار بصدوه نحو الفتاة معتذرا بابتسامة مصطنعة وسألها وجهتها، فضحكت الفتاة عاليا حتى أزعجت الصغيرة.. رفعت الفتاة النظارات عن عينيها بحركة حسنة ثم نظرت مبتسمة للطفلة وسألتها بصوت حنون:

- أين أمك؟!

- كانت الصغيرة تنظر في اندهاش إلى ما ظهر من نهدي الفتاة، تدخل هو مبتسما، متلعثما وهو يداعب شعر ابنته التي بدأت تحاول عناقة، أجابها وهو يجذب نظراته بصعوبة عن صدرها: «أمها بالبيت!...»

خيم صمت على الفتاة، ثم تنائرت نظراتها هنا وهناك.. وانفجرت مغفمة وهي تحاول مسك دموعها قبل أن تسيل على وجنتيها: «لقد تركت المعهد منذ خمس سنوات، منذ أن فشلت في أول امتحان بكالوريا، ولكني لم أصدق نفسي، إذ كيف لم أنهض وأنفض عني رذاذ الهزيمة وأعيد ذلك الإمتحان من جديد... ولكنني لم أفعل... بل استحسن العمل بالنزل كمضيفة استقبال فتغير حلمي....»

هنا أصبحت تحكي براحة وقد مسحت دموعها: أصبحت أطمح إلى الطيران بعيدا، فحصنت نفسي برجال كبار وخاصة الأجانب منهم الذين فتحوا لي في الدنيا

أسراراً لم تكن مبرجة حتى في منامي لصعوبتها، فشقت بحارا وفضت فضاءات، حتى فوجئت بنفسي أسقي بدموعي بصمات الأجداد في الصين والهند والأندلس وغير ذلك....

أشعلت سيجارة رغم إيمائه المعارضة.. التفتت إلى يمينها - اندفع إليها بأعلى صدره حتى كادت شفتاه تلمس خدها الأيسر وتهاكما بينما كانت ابنته تحاول مسك مقود السيارة، عادا معتدلين في مكانيهما، رجع ينظر في صمت إلى الطريق التي أمامه، لقد أعلمها حين همس لها بأن زوجته عاقر وهذه الطفلة هي بكرة قريب له أخذها برضاها التام منذ الشهر الخامس لولادتها، ثم سألها عن مصير الجنين الذي في بطنها وهي العزباء - أجابت ضاحكة وكأنها غير مبالية : ماذا لو كان أسمر اللون ؟!

شغل السائق المحرك وهو ينظر إلى ابنته التي تنتظر في فرح لحظة الإنطلاق، رفع رأسه وخاطب الفتاة كالمزح من خلال المرأة العاكسة : هل تعلمت متي كيف تكتشفين حقيقتك رغم أن نسبة من حقيقتي غائبة ؟!..

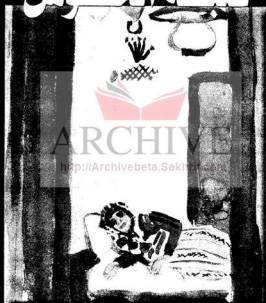
أجابته مبتسمة وهي تفتح الباب في اضطراب وقد أعادت النظارات إلى عينيها : سأبحث فيك لذلك قد مررت مرة في حلمي...؟!..

نزلت بسرعة وأغلقت الباب بعنف، رفعت يمينها فتوقفت حذوها - تاكسي - ركبتهما وعيناها على - التاكسي الأخرى - حيث كانت الصغيرة تراقبها ببراءة من خلال النافذة - انطلقت - التاكسي بالفتاة ولكن أين علامتها الضوئية - الرقمية - ليست في مكانها فوق سقفها.

أحمد بن إبراهيم

عبد القادر بن الحاج نصر

عتبة الحوش



رواية

ملك القلوب

سناه كامل أحمد شعلان

البعض يقول إنه مبروك، وأن له كرامات مع أنهم لم يروا له يوما ولو كرامة واحدة. البعض همس إنه لا يصلي أصلا لكي تكون له كرامة الأولياء والصالحين. همس فضوليون ضاحكين إنه على دين عجيب تدين به مردة الجان. بعض النساء تستعيز منه. وتعدّه ممسوسا أو على أفضل تقدير على علاقة مع الجان. إحدى عجائز البلدة زعمت مرة بضحكة تغتر عن سنها الوحيد الذي نخرته السوس بلا رحمة أنه من ذراري الفجر، وبقايا بني ساسان، أما هو فلم يكن يصرح بالكثير عن نفسه، بل يجيب عن الأسئلة الفضولية بقهقهة مجلجلة تبرز ترقوته، وتهز معطفه، وتبرز شفتيه الغليظتين الغارقتين في لحية شعنا، مثل غابة شوكية، فيردّد الكهف الذي يسكنه ضحكته، وجملته المعهودة، «افتح كفك اليمنى، وصف قلبك... وأظهر بياضك، وكلّه على ربك».

لا أحد يذكر تماما متى ظهر في هذا المكان، حقيقة لا أحد معني بالتذكر. فالكل ضائع مضاع، حتى أنه كاد ينسى من أين له بهذه العبارة الحمراء المقصبة بالذهب، ولا أي الأسواق دفعت له هذه القبعة العظيمة التي تشبه قبعات ناسك من السيخ، كل ما يذكره أنه ملك القلوب، يأتيه الشاب وقد خلا قلبه من الحب فيعطيه تعويذة في قطعة جلدية أو قماشية ملونة، وما يحلّ المساء إلا ولذلك الشاب حبيبة، تأتيه النساء بقطع من ملابس رجالهن المهاجرين أو الغائبين أو المعرضين، فيعطيهن تمانم سحرية، تعيد الغائب، وتردّ المهاجر، وتسيل شهوة المعرض.

بعض الحالات تستعصي على تمانمه السحرية، فيعدّ لذلك الشراب السحري الذي يحضره من منقوع أي شيء أحمر، فليست العبرة في المادة التي يحضر المنقوع منها، بل العبرة في تمانمه السحرية، وتعاوذه التي حفظها من سفر الحب الأعظم عندما كان يتلمذ على يدي ذلك الساحر المغربي الذي يسكن تخوم جبل قاف.

لم يكن تلميذه الوحيد، ولكنه كان تلميذه المفضل، لطالما استبشر أستاذه خيرا به، وقال أنه سيكون خليفته على عرش السحر الأسود الأعظم، ولكنه لم يكن يريد سحرا أسود، يحزن القلوب، ويدمي الأنفس، ويفرق المحبين، لقد كان

يريد سحرا يستطيع أن يسرق السعادة ليهبها لكل محتاج ومتمن. وبهذه الرغبة بالذات سوغ لنفسه أن يخالف أوامر أستاذه. وأن يطلع على سحر الأعظم. وأن يحفظ عن ظهر قلب تمانم الحب. وتعاويد جلبيه. عن ظهر قلب حفظ كل كلمة مكتوبة. شعر أن هذه الكلمات السحرية العذبة قد زُرعت في قرارة وجدانه للأبد. وأنها أزهرت حبا وعشقا يكفي كل الدنيا. تشبعت كل خلية من خلاياه بوقع الكلمات السحرية. وامتلات نفسه نشوة لم يعرفها من قبل. وكاد الأمر يمر دون أن يعرف الساحر المغربي بسطوه على سحره العجيب. لولا أن أريج كلماته. وهيس صوته قد نقل للمغربي وشاية سرقته. غضب الساحر كما لم يغضب من قبل. وحاول أن يمتص بسحره الكلمات الخالدة التي حفظها تلميذه الخائن. ولكن دون فائدة. فالكلمات ذابت للأبد في وثنج وروح الساحر التلميذ. كما اختفت للأبد من سحر الأعظم.

الليلة العاصفة كانت آخر ذكرى الساحر التلميذ المشتاق للحب عن قلعة المغربي. التي تلاشت بلحظات. وكأنها لم تكن. وتباعدت الأرض حتى أصبح في ركن آخر من الدنيا. ولكنه لم يبال. فقد كانت غنيمته تفوق غضب أستاذه. وتفوق كذلك اللعنة التي سلطها عليه. بالتحديد كان واثقا أنه سيستطيع أن يفك لعنة الساحر المغربي عنه. لقد قال المغربي أنه قد لعنه في قلبه الذي لم يعرف الحب يوما. ولن يذوقه مع امرأة أبدا. خشي الساحر التلميذ اللعنة للحظات. ثم هز كتفيه غير مبالي. وقال بزهو وسعادة: "ولكني الآن ملك القلوب. أمرها فتطيع. أمنعها فتنتهي. أنا ملك القلوب".

وكان ملك القلوب... الكل شهد له بذلك. والكل دفع المال له صاغرا من أجل ذلك. كان يملك كل القلوب إلا قلبه هو. فهو لم يملكه أبدا. كان يشعر أنه غائر في مكان ما حد الانسحاق. وأنه ملعون أسود كما عباءة الساحر المغربي. استثمر كل سحره. وتلا كل ما عرف وحفظ من ترنيمات وتعاويد الحب من أجل قلبه لكن دون فائدة. بقي يقطع نهاراته في دفع التعويضات والمساحيق والمراهم والمشاريب السحرية لكل طالب يدفع ثمنها لها. كان قبلة المحبين في هذه الدنيا. امتلات مغارته بالجواهر والمال حتى أتخمت. فكرر أن يتمنى بحرا في مغارته ليتسع لكل هذا الجوهر. قدر أنه سيكون بحرا ساحرا. ماؤه الدُر. ولججه الجوهر. وساحله الذهب. بتعويذة واحدة. وضربة من صولجانه السحري انشقت أرض المغارة عن بحر يهدر في أعماقها. كان بحرا ساحرا. يتسع لكل جوهره. لكنه بقي حزينا؛ لأنه يملك قلبا لا يعرف معنى الحب. وإن كانت نفسه بكل معاني وجزئيات وتجليات الحب.

من آخر الدنيا جاء إليه العاشقون والمحтарون كلهم عادوا سعيدين راضين.

بل إنَّ البعض عاد مرّةً واثنتين وثلاثاً ليُبدل قدر قلبه، ويحوّل عشقه، كان يستمع باهتمام إلى مطالبهم، ويهزّ رأسه متفهّماً لشكواهم، يلعب بيديه المشعرتين لحيته الطويلة، ويحرك حاجبيه الكثيفين، ثمّ يعطيهم المطلوب بالأجر نفسه، وإن كان البعض يصرّ عليه لأخذ ما حملوه له من جواهر أو حتى من قمح وزبيب وأجبان.

عندما كانت مغارته تخلو من الزّائرين، وقليلًا ما كانت تخلو، كان يجلس على عرشه الماسيّ، ويُعزّي نفسه رداً على هواجسه وأحزانه : «ولكنّي ملك القلوب».

فتقول نفسه بغير تردّد : «ولكنّي أريد حباً... يا ملك القلوب أنتَ في أمسّ الحاجة إلى قلبٍ واحد، واحد فقط... أهذا كثير ؟!»

فيكرّر بيأس من جديد : «ولكنّي ملك القلوب»، وينخرط في بكاء هادر يحرك أمواج بحره الغائر في مغارته، ويحرك كلمات العشق الدّائبة في دمه.

توقع هذه المرة أن يهدر ساعات بدموعه، لكنّ السّحابة السّوداء التي لفت مغارته، وأسكنت هدير بحره، أثارت دهشته، بل وخوفه، لا أحد يملك مثل هذه السّحابة الملعونة، إلّا رجل واحد، واحد فقط، ولا بدّ أن يكون ساحراً، بل وكبير السّحرة، نعم إنّه السّاحر المغربي، سكنه خوفٌ كبير والسّحابة تُغشي عينيه، وتنحلّ في رجل مارديزال يحفظ قسماته على الرّغم من غيابه عنه منذ آلاف السّنين، لو أعطى ألف خيار لما استطاع أن يُقدّر سبب زيارة حبر السّحر الأعظم، انحنى ملك القلوب لأستاذه بكلّ أدب، وقال له : «إذن يا أستاذي الجليل فقد التقينا بعد طول فراق».

حدّق السّاحر الأعظم في عيني ملك القلوب، طار خفّاشان من سويداء قعرهما، وقال بصوت أجشّ ملأ المكان برودة وعفونة : «لم آتيك محباً ولا مشتاقاً، ولكنّي جئتُ مضطراً، أنت تعرف أنّني ملك السّحر الأسود».

- قال ملك القلوب مقاطعاً بزهو وغرور وتفاخر : «إلّا القلوب، فأنا ملكها».

- ردّ المغربي بانكسار وإقرار : «إلّا القلوب، فأنت ملكها، ولذلك جئتُك. اينتي بهجة هي كلّ دنيائي، ولدت بقلب شفاف، فارغ من كلّ مشاعر، لا يعرف معنى سعادة أو هناء، كانت على ما يرام، إلى أن كبرت، ومنذ ذلك الوقت، غدا جمالها شاحباً، وبات المرض يبريها، أنا أعلم أنّ علّتها في قلبها، اصنع لها تعويذة تشفيها، وتردّ قلبها إليها».

- قال ملك القلوب : «وماذا عن قلبي أنا ؟ ألنْ تُفكّ اللّعنة التي تسكنه».

صمت السّاحر الأكبر، وأسقط في يديه، وأيقن أنّه بصدد مقايضة لا مفرّ

منها، فقلب ابنته في الميزان مقابل قلب تلميذه الخائن، قال بغبط : «عند أول دقة قلب عند ابنتي، ستسمع وجيب قلبك يهدر في صدرك اللعين.. فرح ملك القلوب بهذه المقايضة التي رتبها له القدر بعد انتظار عمره آلاف السنين. وقال بتكبر : «يجب أن أرى ابنتك، وأعاین حالتها بنفسي كي أتمم في أذنيها بالكلمات السحرية المناسبة».

أوما الساحر الأكبر برأسه موافقا، وفي لحظات كان وتلميذه في رأس جبل قاف حيث تقبع قلعة الباردة، التي يلقها السحر الأسود، كانت موحشة مظلمة تماما كما تركها ملك القلوب قبل آلاف السنوات، كانت مأتوفة له تماما، فقد كان يحفظ كل ركن فيها، لكن وجه بهجة كان شيئا لم يألفه في حياته، كانت رقيقة مثل سحابة صيف، عروقتها تبرز من تحت أديمها الشاحب الذي أعياه المرض، وضع يده الدافئة على جدائل شعرها المتقصف، فأزهرت زهوره وردية ربيعية، فتحت عينيها الدأبتين، وقالت بصعوبة وإعيا : «أبي... هل عدت؟

- قال الساحر الأعظم بحنو لم يألفه ملك القلوب فيه : «نعم لقد عدت يا بهجة...»

سأل ملك القلوب الساحر الأعظم بعزيف حزين : «منذ متى هي مريضة؟» رد الساحر الأعظم : «منذ ألف سنة» دأب ملك القلوب وجنتيها الدأبتين وقال : «يا إلهي ! لست متأكدا من أن كلماني قادرة على مساعدتها بعداكن هذا الوقت من المواصل».

قال الساحر الأعظم بذل وانكسار : «عليك أن تحاول».

بصعوبة بالغة أشاحت بهجة بوجهها، لتلقي نظرة على وجه الذي تسمع صوته، كان منتصبا أمامها مثل شجرة موسمية غارقة الأغصان في المطر، كانت عيناها كشمسين في كبد السماء، وكانت عيناها بحيرتين جميلتين تفوقان جمال بحره ذي اللجة الجوهر، والساحل الذهبي، نظراتهما الحارقة، أذابت جليد قلبه، وقهرت لعنة روحه، طفق قلبه يدق بقوة ناقوس نحاسي كبير، كاد قلبه ينخلع من صدره، لم يصدق أنه يسمع وجيب قلبه بعد آلاف السنين من اللعنة، وجيب قلبه طغى على صمت المكان، انتفضت بهجة لهذا الصوت الذي تفتقد عزيفه منذ آلاف السنين، وقالت : «أبي... إني أسمع وجيبا، وجيبا يخصني أنا بالذات».

قال الساحر الأكبر بتوتر وفزع : «لابد أنها تهذي، لعلها تعاني سكرات الموت، هيا يا ملك القلوب اشفها بكلماتك، كي أفك لعنتك»

ابتسم ملك القلوب من جهل الساحر الأكبر الذي لا يعرف أن لعنته فكت

دون إرادة صانعها، اقترب من أذن الأميرة التي شنت بكل كلمة من ملك القلوب، وهمس بكلمتين... فأشرق وجه بهجة، وفاض حيوية ونضرة، وبدأ قلبها يصدر وجيبا لا يعرف نهاية...

واختفت بهجة وقلعتها، وفي لمح البصر وجد نفسه من جديد في كهفه، اختفى كل شيء إلا عرشه، وذكري بهجة، لليال رد المكان وجيب قلبه، كان ملكا للقلوب، ولكن ليس لقلبه الذي أصبح ملكا لبهجة، لزم طويل لا يعرف مقداره انشغل في مشاكل القلوب، وفي تمانها السحرة، وكان ينتظر... ينتظر ماذا؟ لا يدري بالتحديد، ولكنه ينتظر.

وجاءت السحابة السوداء.. كان مثارا وكأنه ينتظرها، كان الساحر الأكبر في قمة غضبه، رمقه بنظرة شزري، قال: «هيا معي....»

حزم ملك القلوب كل ما يملك، وتهايا سريعا وكأنه ينتظر هذا الأمر. في لمح البصر، كان في قلعة قاف أمام بهجة المسجاة على سرير بلوري شفاف، كانت في حالة من الضمور والنحول والشحوب لا تختلف عما هو عليه، قال الساحر الأكبر غاضبا، وهو يشير إلى بهجة: «انظر ماذا فعلت بها كلمات اللعينتان، هيا خذهما، وأعدهما إلى سابق عهدهما..»

- قال ملك القلوب بتلعثم: «ولكن؟»

- قال الساحر الأكبر مقاطعا بغضب: «بدون لكن هيا خذ كلمتيك، وإلا حوّلُك إلى رماد في مدقة حقيرة...»

حار ملك القلوب في ما عليه أن يفعل، اقتراب الخطوتين من سرير بهجة، سمع وجيب قلبها يتعالى ويقوى، مسح بظاهر يده دمعة نزت من عينها، وانحدرت على خدها، فتحت عينيها بصعوبة، وقالت بفرح وراحة: «ها قد جئت؟»

هزّ ملك القلوب رأسه مؤكدا ما ترى، قال الساحر الأكبر بغضب: «الآن خذ كلمتيك اللعينتين»، اقترب ملك القلوب خطوة أخرى وأخيرة من سرير بهجة، بات ملاصقا لها تماما، اقترب من أذنها، وكاد يهمس بكلمتيه، ولكن الساحر الأكبر قاطعه قائلا: «قل كلمتيك اللعينتين بصوت مرتفع، ولا تهمس بهما همسا..»

أدرك ملك القلوب من حدة صوت الساحر أنه يعني كل كلمة يقولها، وأن ليس من الحكمة مخالفته أو إغضابه، قال بصوت عوان بين الهمس والتصريح: «أنا أحبك...»

استشاط الساحر الأكبر غضبا وقال: «يا لعين!! أمانان هما كلمتاك اللعينتان اللتان أذابتا قلب وصحة ابنتي؟ لم يأبه ملك القلوب لكلمات الساحر الغاضب، من جديد، قال بصوت أكثر وضوحا ودقة: «أنا أحبك..»

قالت بهجة التي أورق شعرها زهوراً، ودبت الحياة في أوصالها الميتة :، وأنا
أحبك... يا ملك القلوب...
ذاب قلب ملك القلوب سعادة، وأورقت القلوب عشقا وسعادة، وكُتب في
سفر السحر الأعظم كلمات حب سحرية جديدة...

سناء كامل أحمد شعلان
(الأردن)



المدرج

تأليف : إسكال دي روسو(*)

تعريب : أحمد ممو

أصبحت أخشى السقوط في المدرج.
لم أتحدث بذلك للآخرين، لأنني لا أجراً على الاعتراف بذلك، فمن منهم
يمكنه تفهم موقفني، أنا الذي تعلمت المشي منذ ما يزيد اليوم عن الأربعين سنة ؟
سيقولون جميعاً، أنه من المفروض، منذ تعلمي المشي، أن أكون قد تعلمت أيضاً
كيف أقدم قدماً عن الأخرى، سواء عند النزول أو عند الصعود، سيقولون جميعاً،
يا للسخرية !...، ثم يهزون أكتافهم.

لا يمكنني أن أقضي على أوهامهم.
لا أريد أن أخيب ظنهم في، أفضل التريث وعدم تناول الموضوع عاجلاً.
سيقولون لي : « لا بد أنك قد شربت ؟... » وسأجيب بالنفي... لم أشرب، ولكني
أخشى السقوط في المدرج رغم كل شيء، وأخاف ذلك رغم أنني لم أصبح شيخاً
بعد، كما أنني لا أعرف الدوار. ولا أحس أن ساقي قد أصبحتا تخوناني.

لم أكن جباناً في يوم أماد، لا مجال للإساءة الظن/بتفنتني !... لم أكن في يوم ما
جباناً، وقد تهيأت في حياتي عديد الفرص لأثبت ذلك !... يمكن أن أذكر حادثة :
أعتقد أنه كان يوم أحد. في ذلك اليوم، لم يتجرأ أحد غيري على اعتلاء سلم العم
« غاسبارة ». كان سلماً متداعياً. وكنت الأصغر والأنحف، وكان الآخرون ينظرون
إلي منتظرين سقوطي.

عادة، الحياة لا تخيفني ولكن المدرج يثير هواجسي، أو بالأحرى فهو يبعث
الضيق في نفسي. هو يقلقني بقدر ما هو السبيل الوحيد للوصول إلى منزلي. فأنا
أسكن بالطابق الرابع في عمارة بلا مصعد. سبق أن طالبت بالمصعد خلال الاجتماع
الآخر، تسأل الآخرون - الذين من بينهم حتماً من هم في وضع مادي أفضل من
وضعي - متعجبين :

- مصعد ؟!... لماذا ؟... تريد أن تخرب بيوتنا ؟... ما الحاجة إلى المصعد مع
وجود الدرج ؟...

حاولت أن أجد مبرراً لذلك :

- المصعد يكسب العمارة أهمية أكبر !...

تضاحكوا ساخرين. طالبت - على الأقل - أن يقلع حارس العمارة عن
تنظيف المدرج وتلميع الدرابزين. نظر إلي الآخرون في دهشة. وسألني احدهم :
- وهل تقلقك النظافة ؟...

لم يكن قادرا على كشف مبرراتي الحقيقية. وحاولت أن أجيب بأن ضوء
الشمس يعيش - خلال بعض الأيام المشرقة - عند انعكاسه على المدرج. خاصة
أثناء صعودي... تضاحك الآخرون ناظرين إلى بعضهم. إن كنت لم أقل لهم أي
شيء آخر. فلأنني أكره أن يضحك أي كان. مني !.. هذا ما لا أطيقه !.. لهذا السبب
فأنا أرتدي دائما رباط العنق. بهذا الشكل أتجنب أن يهزأ مني أي كان !.. برباط
العنق الذي أرتديه. أبدو كعنوان تأمين. هذا ما قالته زوجتي. لا أحد يضحك من
عون تأمين !.. على الأقل ليس في وجهه..! لست أدري ما الذي يقال عن عون
التأمين. خاصة ما أن يدبر ظهره للآخرين وينصرف. أو في نهاية وجبة دسمة.
لمجرد تنشيط الهضم. وعلى كل. فإن ربطة عنقي تفرض احترام الآخرين لي
عند التقائي بهم. فهم يحيونني في أدب. وأنا أرد على التحية في مهابة. لا أحد
يضحك !... أرجو أن تصدقوني.



- 2 -

أما فيما يتعلق بالمدرج. فأنا لم أصرح بمخاوفي لأي كان.
تحملت خوفا في صمت. دون أن أبدي مشاعري. أصبحت أتجنب الخروج.
ولكن عندما يتحتم ذلك. فأنا أنزل المدرج في ثياب. وأمام الآخرين. أصعد رباعا
رباعا. وأزيد على ذلك. إذا ما حتم الوضع. أما صباح الأحد. فإني أرفع مؤخرتي -
التي لا تضحك أحدا. هذا على الأقل ما أتمناه - لكي أضعها على الدرابزين. وأتزلزل
حتى أسفل المدرج. وأكون بذلك الشكل. جالسا. قد أبدو مضحكا. ولكنني أكون
فخورا بأنني لا أترك أي شيء من خوفا يظهر على ملامحي. زوجتي لا تصدق ذلك.
وهي تقول بأنني أعود فورة شباب سنوات العشرين التي لم يسبق لها أن عرفتها.
أما أنا فأكون أتعذب في صمت. فأنا أرتعش لمجرد التفكير في ضرورة ذهابي
لشراء الخبز. كثيرا ما أفيق ليلًا. مبلا بعريقي. لمجرد التفكير أنه يتحتم على
استعمال المدرج خلال اليوم الموالي.

ومع ذلك. ففي المدة الأولى التي استعملت فيها المدرج. وجدت له جاذبية
خاصة. بدا لي في الظاهر. لا يكتسي بضيق الأفق الذي تتصف به المدارج الشعبية.
درجاته كانت ملمعة. وتغوص منها النظافة. أما بعض التآكل الذي كانت عليه في
الوسط. فذلك دليل على أن أولئك الذين يستعملونه. يأكلون حد الشبع. في ذلك
اليوم الأول. ما أعجبني فيه أكثر من غيره. هي الدرابزين. كانت من الحديد

اللامع... بعد أن صعدت المدرج وتفرجت على شقة الطابق الرابع، التي كانت بغرفتين، وعلى درجة ما من العتمة، وجدت المدرج مناسباً جداً.
كنت معجباً به كما لا يمكن تصور ذلك. وعندما هاتفنت زوجتي مساءً، قلت لها :
- زيادة على ذلك، فالعمارة ذات موقع ممتاز !... سترين ذلك بنفسك !...
وهناك مدرج جميل جداً !...

لقد كنت في ذلك الحين، مأخوذاً بسحر المدرج.. أما اليوم، فالمدرج يبدو لي بنفس المظهر البورجوازي الذي كان عليه في اليوم الأول الذي رأيته فيه. مظهر يروق لناظره، لو لم يكن هناك هذا الخوف الذي يسيطر علي، ولو لم أكن أعلم أنه هناك أشخاص وأشياء لا تنتظر إلا الفرصة الأولى التي تخذل فيها الإنسان.
وهذا ما حدث. لقد خان المدرج الثقة التي وضعتها فيه. فما أن انتقلت وزوجتي إلى الشقة، حتى تعرضت هي للسقطة !... لا خطورة في الأمر !... أخطأت ساقها درجة فتدحرجت على الثلاث الموابية، مقعبة على مؤخرتها، ثم توقفت وأخذت تتوجع. كانت السقطة مؤلمة، ولكنها لم تكن خطيرة. كانت مؤلمة إلى حد ما، كما يحدث عندما تبقى الكدمات الزرقاء على الجسد. صحيح أن زوجتي على درجة ما من الهشاشة، ولكنها لم تكن في يوم ما مبالغاً في حساسيتها، لذلك كانت على درجة ما من عدم القدرة على التحمل. بقي المدرج جامداً كما هو، دون أن يبدي أي انزعاج أو أي اعتذار. بقيت الدرابزين لامعة وسط العتمة، كما لو أنه لم يحدث أي شيء. أما زوجتي فقد حاولت القيام من سقطتها، وهي تتمتع بالطفولة الطويلة... كانت تحاول أن تمسك أسفل ظهرها. أما أنا فلم أستطع أن أبقى على الحياء. كنت محتداً :
- كيف لا شيء !... ؟...

لا يمكن أن يكون لا شيء !...، فالمدرج الذي يخذلك عندما يعن له ذلك، دون أي إنذار مسبق، لا يمكن أن يكون لا شيء !...، والمدرج الذي يحتمل السقوط فيه، قد يتسبب في الألم أو في كسر ما، ليس لا شيء !...، والدرجة التي قد تخطئها الرجل، ليست لا شيء !...، بل على العكس من ذلك، فإن ذلك قد يصبح خطراً... الموت لا يكون فقط نتيجة الحوادث المهمة أو الأمراض الشهيرة، فأحياناً قد تكون درجة خاذلة كافية لذلك.. ليس دائماً، ولكن أحياناً !...

- 3 -

لم أكن أرغب في تهويل الوضع. حاولت أن أبداً غير مهتم أمام زوجتي.
- هل أنت متأكدة أنك مازلت مصرة على الذهاب للنزهة، بعد ما حدث ؟...
متأكدة أنك لا تشكين كسراً ما ؟... هل تعتقدين أنه من الضروري الذهاب لأخذ

صورة بالأشعة؟...

- لا... لا... لا ضرورة لذلك!... ليس هناك ما يستوجب ذلك!...

كنت طوال تلك الزهرة، أجتر أفكارا قائمة، ماذا لو أكمل المدرج خلال صعودنا ما لم يتمكن منه أثناء نزولنا؟... ماذا لو أنه بعد أن أوقع بزوجتي، يوقع بي؟... خاصة وهو قد أدرك الآن أنني لم أستغ تلك السقطة، وأنا متيقن أنه الجاني؟

كانت زوجتي تتفحصني طوال الزهرة، عندما كنت أرسم بأفكاري المربعة بأخذ الثأر. وفي النهاية ها نحن قد رجعنا أمام المدرج. قلت لزوجتي: - هيا اصعدي أنت!... سأبقى قليلا هنا في الأسفل!... أنا في حاجة لتجميع أفكاري!...

راقبتها في توجس وهي تصعد، ولكن لم يحدث أي شيء. هذه المرة. عندما فكرت أنه قد جاء دوري لكي أسقط في المدرج.

بقيت ساعتين كاملتين أسفل المدرج. كانت العتمة قد تكثفت، وكنت أضيء النور كل ثلاث دقائق. لست أدري من هو الغبي الذي وضع توقيت إطفاء الأضواء بهذا الشكل!؟... في النهاية، كنت مضطرا للإقرار بأنه لا يمكن قضاء الليل أسفل المدرج. وأنه يتحتم علي أن أقرر في النهاية الصعود إلى الشقة، فكل حياتي موجودة هناك، أعلى هذه الطوابق الأربعة، التي فوق رأسي، وليس معي أي شيء لقضاء الليل هنا أسفل المدرج. لا شيء. في جيوبي لا البيجاما ولا فرشاة الأسنان... كل هذه الأشياء في الشقة التي يفصلني عنها المدرج الخطر!...

حدقت بشدة في الدرجة الأولى.. لم تتحرك. بعث ذلك في نفسي، بعض الشجاعة. مسحت الدرجات الأخرى بنظرائي المتوقعة. يبدو أنها قد تضاءلت أمام نظرة النوم المغناطيسي التي كنت أسلطها عليها، فهي في هذه المرة على الأقل، لم تجرؤ على الإيقاع بي... صعدت الدرجات في تودة، وفي تمام التيقظ والتركييز. عدت كل الدرجات. عندما وصلت الرابعة بعد الثمانين، وجدت نفسي أمام باب شقتي. ضغطت على الجرس. فتحت زوجتي الباب. قالت:

- ما لك تأخرت؟... أين ذهبت؟...

- كنت في الأسفل!...

- أرجو أن لا تكون قد شربت!؟... لقد أعددت دجاجا في الفرن...

وتعشيت في ذلك المساء دجاجا في الفرن. كنت في العادة، أهضم الدجاج دون مشقة، ولكن هذا المساء، وجدت الدجاج يجثم على معدتي كالحجارة، ولم أتوصل إلى النوم.

وهكذا تمكنت - وفق هذه المتعة التي فرضت علي - الاستماع، خلال الساعات الطويلة، إلى المدرج وهو يقطقط ويقطقط كصاري الباخرة المشرفة

على الغرق. وقد بعث في لحم الدجاج وصوت المدرج الشعور بدوار البحر.. وفي الصباح كان وجهي أصفر. قالت لي زوجتي:

- تبدو في حالة غير جيدة؟... هل تريد أن أصحبك إلى الطبيب؟

- أفضل أن تأتي إلى هنا، على أن أذهب إليه!.

نفس الوضعية بالنسبة للآخرين، أولئك الذين اعتادوا - من حين لآخر - دعوتي وزوجتي، للعشاء عندهم. قد يكون موقفهم ذاك اعتبارا لربطة العنق التي أرديتها، لم أكن من قبل، أحرص على توجيه الدعوة إليهم، رغم أنني كنت أنقبل دعواتهم بحفاوة، ولكن منذ مدة، أصبحت لا أستجيب لدعواتهم، قائلا لهم: - لماذا لا تأتون أنتم في هذه المرة عندنا؟... يمكنكم جلب عشاءكم معكم إن شئتم، فأنا وزوجتي، لا نولي المظاهر كبير أهمية... وإنه ليسرنا أن تأتوا عندنا...

- 4 -

يصعدون المدرج، ويضغطون على الجرس. أفتح الباب وأرحب بهم، وأسعى لكي لا ينقطع حبل الحديث بيننا، مركزا حديثي على المدرج. داسا في كلامي العديد من التلميحات المبطننة المتعلقة به. ينظرون إلي متسائلين دون أن يفهموا تلميحاتي. أشرع في سرد تلك الطرائف التي تتحدث عن المدرج والسقطات التي تحدث والضحايا الذين يلتهمهم المدرج. أتسلى بعث الخوف من المدرج في أفكارهم. وأحدث عن زوجتي التي سقطت في المدرج، وتسبب لها ذلك في كثير من الأوجاع، وأضيف أنني أخشى - أن تصبح متعودة على ذلك. تبسم زوجتي لأنها كما قالت لي ذلك، أصبحت تفكر أنه انتقلنا إلى هذه الشقة، استعدت البعض من تعلقي بالفكاهة. ينظر إلينا الآخرون في دهشة.

غالبا ما أكون من ينهي القارورة... وعندها أطلب من زوجتي أن تحكي - مرة أخرى - كيف أن المدرج قد شرع ذات يوم، في الالتواء حول نفسه، وكيف تسبب في اندفاع أحد أخلص أصدقائنا، إلى طرفه الآخر، دون مراعاة سنواته الخمسين. عادة لا تبدي زوجتي الكثير من التمتع لالتقاط خيط الحديث من فوق شفتي، فهي تعمل دائما على تلبية رغباتي. كان الآخرون يستمعون إليها ضاحكين، لم يكونوا ساخرين. كانوا يضحكون بأذب واحتشام. قد يكون ذلك احتراما لربطة العنق التي أرديتها؟... يبدو مستمتعين بوجودهم بيننا. تتواصل نقاشاتنا حتى ساعة متأخرة من الليل.

أرافقهم حتى الباب. يشرعون في نزول درجات المدرج لكي يرجعوا إلى منازلهم. يتظاهر البعض منهم بالسقوط. ألاحظ همزات المرافق التي يتبادلونها.

وهم يتدافعون فيما بينهم. يدقون على الدرابزين بقيضاتهم مصدرين ضجة عالية. وقد يتظاهرون بالسقوط، فيتشبثون بها دون أن يسقطوا تماما. وبذلك الشكل كانوا يعيدون لي الثقة في نفسي. وأنسى لبرهة قصيرة أنني أنا أيضا قابل للسقوط. في يوم ما.

وهذا ما كاد يحدث حقيقة، دون علم مني، أثناء نومي. لم أكن أتوقع ذلك بتلك السرعة. هكذا حاول المدرج أن يياغتني بذلك الشكل أثناء الحلم. كان كل شيء في الحلم على ما يرام. كانت الجنة تبدو لي وراء باب أزرق قائم في أعلى تلك الدرجات التي تنتهي. وكنت شديد الحذر وأنا أصعد. وكدت لبرهة، أفقد تركيزي، إذ شعرت أنني أسقط، وكاد كل شيء يتقلب، ولكن في اللحظة الأخيرة. تشبثت بالدرابزين...

منذ ذلك الحلم، أصبحت لا أنام ليلا. فالمدرج ينتظرنا جميعا بمجرد الاستغراق في النوم، ولكن أنا أبقى ذلك الحارس المتيقظ الذي سيمنعه من جرننا جميعا وراءه!... هذا سبب هذا الإرهاق الذي أبدوا عليه. فما أن أفتح الباب صباحا، في أعلى المدرج وأقف على أطراف أصابعي، حتى أمطره بلعناتي الرهيبة. لا أحد يدرك معنى كلماتي تلك، ولكنني أعلم أن المدرج يفهمها ويخشها!... الآن سيتحول الخوف من معسكرو إلى آخر!... للآخرين أقول بكثير الجدية والصرامة: «أنا أعمل من أجلكم!...»

بسكال دي روسو (**)

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

(*) عربت هذه القصة عن النص الأصلي الفرنسي المنشور على صفحة موقع الوب: "http://www.desrousseaux.net".

(**) بسكال دي روسو "Pascal Des rousseaux": كاتب فرنسي شاب يعيش بباريس. لم يجد طريقه للنشر بسهولة فأوجد لكتابات الموقع المذكور أنفا على الشبكة حيث يعرض البعض من كتاباته التي منها قصة «المدرج، المعربة في هذا العدد. ويمكن أن يقرأ له على نفس المواقع العناوين التالية:

- «الإنجيلي الخامس» (Le 5è évangiliste)

- «قصص في دقيقة» (Récits minute)

- «خمسون قصة للرجل الصغير» (50 histoires de petit homme)

- «الرئيس» (Le Président)

ندوة ملتقى «نادي القصة» لموسم 2006
المركز الثقافي الدولي بالجماعات، 2-3 سبتمبر 2006
البيان الافتتاحي

النص السردي من المكتوب إلى المرئي

* إشكالية النص السردى فيب العمل السمعي البصري

لا اختلاف في أن الأدب السردى هو اليوم في طليعة الآداب الأكثر جاذبية للقارئ، كما هو الشأن بالنسبة إلى السينما الروائية التي تجلب إليها المشاهد أكثر من أي عمل آخر علمي أو وثائقي. وقد أثبتت الأعمال السينمائية التونسية - المسرحية والتلفزية - بما لا يدع مجالا للشك، أن وراء نجاحها اختصاصيين متميزين بمهارات وخبرة لا تقل كفاءة عما هو مطلوب لدى الدول التي توفرت لدينا الصناعة السينمائية المتطورة، وأن فنيي مختلف العناصر التي ينهض عليها العمل السينمائي متوفرة بامتياز وقادرون على افتكاك الإعجاب، ونحن لا نملك إلا أن نفخر بما وصل إليه المخرجون التونسيون في السينما والمسرح والتلفزة ومديرو التصوير والإضاءة والصوت والكوريوغرافيا والماكياج والموسيقى المصاحبة، وغير ذلك من الحرف التي تتطلبها العمل الفني. ومن لديه شك في الموضوع يمكنه الرجوع إلى تقارير لجان التحكيم لمختلف المهرجانات السينمائية العربية والإفريقية والأوروبية والمهرجانات المسرحية الكثيرة ومهرجانات الإذاعة العربية والتلفزات ليقف على ما تلجج به تقارير تلك اللجان من إشادة بحرفية الأعمال الفنية التونسية.

لكن السؤال المحير والمطروح هو : لماذا لم تأخذ السينما التونسية. ومن ورائها الأعمال التلفزية والمسرحية، المكانة التي تتناسب مع الكفاءات المتوافرة ؟ بعبارة أخرى، لماذا لم تقدر تونس على مرتبة أفضل بالنظر إلى تاريخها وتوجهها الثقافي العريق في هذا المجال ؟ إن الأخوين لومياري، منذ اهتمتهما إلى الفن السينمائي، جاء إلى تونس وصورا بعض أفلامهما في العاصمة قبل نهاية القرن التاسع عشر. ثم إن أحد التونسيين من الجالية اليهودية، صور شريطا في سنة 1925 . والحركة المسرحية، هي الأخرى، انطلقت في وقت متقدم، لكن مع ذلك، نجد أن إنتاجا الفني يأتي بعد الإنتاج المصري. وبعد الإنتاج السوري، هذا الذي سرق الأضواء من مصر، وأصبح يجذب إليه الاهتمام. ثم إن الأعمال المغربية

والجزائرية، وإن لم تتقدم علينا، فهي لا تقل عنا في شيء. بل المحير الآن هو
تطلع أقطار الخليج إلى تقديم دراما تلفزيونية تشد إليها النظارة.

ولئن تعددت الأسباب للإجابة عن هذا السؤال، فإننا لن نهتم في ندوتنا هذه،
إلا بمادة العرض، فإذا استطعنا أن نجيب عن السؤال التالي: ماذا نحكي؟ فإنه عند
ذاك، يحق لنا أن نقول أن هذه الندوة أسهمت في إعادة انطلاق فننا نحو الأفضل
والأمتع.

بتونس أدب سردي متزايد، وهناك ما يقرب من خمسمائة رواية ومثل هذا
العدد من المجموعات القصصية (أي ما يقرب من خمسة آلاف قصة قصيرة. بمعدل
عشر قصص في كل مجموعة). وكل هذه المادة القصصية تحمل في تكوينها
بالقوة، بذرة عمل درامي. ثم إن التجارب المسرحية القائمة على تأليف جماعي،
والأشرطة السينمائية ذات الحس الفني الخاص الذي ظل بعيدا عن المشاهد (لأنه
أرقى أو معقد أو غامض...) وذات الرسالة الخاصة التي لا تعني إلا نفرا قليلا، ولا
تصن أكبر عدد ممكن من الناس، إن هذه السينما، والتي اصطلاح على تسميتها
«سينما المؤلف»، لئن نجحت فنيا عند أهل الذكر والاختصاصيين، فإنها ظلت
بعيدة عن عامة الناس المثقفين منهم وغير المثقفين، تماما مثل الأعمال
المسرحية المؤلفة على الركح تأليفيا جماعيا، تلتقط فيه الجمل من أفواه العابرين
والساخرين والعابثين، لئن جاز لهذه الأعمال أن تكون تنوعا، فإن أصحابها
مطالبون بالتحول إلى عمل أكثر إحكاما.

لئن نجحت «سينما المؤلف»، والتأليف المسرحي الجماعي، مرة فإن
نجاحها هذا من المستبعد أن يتكرر مرات أخرى، لبعده عن اهتمامات المتفرجين
الذين يؤمنون قاعات السينما والمسارح سعيًا لرؤية أشخاص يشبهونهم في
أحلامهم وتطلعاتهم، وفي خضوعهم لشدائد الحياة أو في مجاهدتهم لها،
وبالتوازي، نلاحظ أن نشاط المطابع في بلدنا أصبح متزايدا في السنوات الأخيرة،
والعناوين الروائية والقصصية أصبحت تتواتر وتتراكم. ومن المسلم به أن قابلية
التحويل لا تشمل كل النصوص السردية، إلا أن من المؤكد أن جل هذه النصوص
قابل للتحويل والنص الجيد يمكن أن يكون منطلقا لدراما جيدة، بشرط أن يكون
«السيناريست»، مدركا لنقاط القوة وحاذقا في إبرازها مشهديا، فعلى كفاءة هذا
الفني يتوقف نجاح تحويل السرد الأدبي إلى عمل مشهدي.

نظريا، كل كاتب قصصي أو روائي يتوفر على «سيناريست» خفي، وليس
صحيحا أن الكتاب لا يحذقون كتابة السيناريو، بل الصحيح أن الكتاب أقرب من
غيرهم إلى حلق هذه التقنية الفنية، ذلك أن الكاتب القصصي يحذق تقديم
الأحداث، كما يحذق أيضا تصريف الأحداث إلى درجة التأزم، ثم إن شاء يفرج عنها

وفكّ غموضها. وكل ما تتطلبه منه الكتابة المشهّدية أن يغيّر أدوات التعبير
واضعا في اعتباره الصورة محل الكلمات.

أما التلفزة التي تتطلب تغذية درامية متواصلة للعرض اليومي، بل الآني،
فإنها أمام هذا الطلب المسترسل، أصبحت متساهلة في قبول أي شيء يملأ الفراغ،
ولم يعد بوسع السيناريست، التلفزي أن يحسن الاختيار ويوجد بقدر ما هو
مطالب بالإنتاج. وأغلب الأعمال المقدمة إلى التلفزة، يصح أن نتعت بالشعبية
لخلوها من فكر يقف خلفها، ولبعدها عن الرؤية الفنية : حوار متواصل خال من
العمق، وهو أقرب إلى الثرثرة والهذيان، وكاميرا تلتقط كل هذا... ولأن الإنتاج
التلفزي مطلب يحتم التنفيذ السريع كالسيف المسلط على العنق، فإن التلفزة
فتحت ذراعها لكل من هب ودب، وأصبح من لا معرفة له بأبجديات الفن يوشح
اسمه بكل سهولة بصفة «سيناريست»، بينما تنصب أعباء العمل التلفزي في نهاية
الأمر، على فني التركيب (المونتاج)، وإن فازت بعض الأعمال التلفزية بتقدير
المشاهد، فلأن التركيب أنقذها من الرتبة، لذلك نرى أن التركيب يستغرق وقتا
غير قليل، والفني الذي يقوم بهذا العمل، هو في نهاية الأمر الصانع الحقيقي
للعمل التلفزي، لكن أكثر الناس لا يعلمون ذلك.

• محاور للنقد

اعتبارا لما تقدم، فإن تحويل النص السردي من المكتوب إلى المرئي، يطرح
عدة إشكالات ما انفكت تثير النقاش بين الاختصاص، نظرا لما في تلك العملية من
تعقيد وتداخل لأكثر من موقف فكري وتقني تجهيز وتوظيف وإعداد، وإسهاما
في بلورة البعض من المفاهيم، نقترح المحاور التالية باعتبارها مدخلا تعرض
مزيد من الأفكار الدافعة لتوجيه تحويل النص السردي نحو مزيد من دعم المرئي
بالخلفية الثقافية والفكرية التي يحتاجها.

- التأليف الجماعي وسينما المؤلف، لماذا؟ وإلى أين؟
- تحويل السرد الأدبي إلى السمعي البصري، ماذا نحول؟ وكيف؟
- السرد الأدبي والتلفزة: مادة وفيرة لم يكتشفها كتاب السيناريو.
- السيناريست، ملامحه وشروط نجاحه.
- واقع السينما التونسية اليوم: هل هناك أزمة فكر؟
- علاقة السينما التونسية بالأعمال الأدبية: هل هناك أزمة نص؟
- واقع السرد الأدبي في تونس وعلاقته بالمرسح والسينما والتلفزة.

نادي القصة

نتائج جوائز نادي القصة
المدعمة من قبل مؤسسة بروموقرو
الحمامات 2006

✽ المجموعة القصصية :

أمنة الوسلاتي : عن مجموعتها «سيدة اللعب»



✽ القصة القصيرة الواحدة :

- الجائزة الأولى : حسونة الخباري عن قصته «عواء»

- الجائزة الثانية : خيرة أولاد خلف الله عن قصتها «امرأة

من درجة ثانية»

- الجائزة الثالثة : المنجي السعيد عن قصته «زيارة خاصة

جدا»

✽ القصة القصيرة الخاصة بتلامذة المعاهد :

جائزة أولى : ناهد حمودة عن قصتها «البحث عن السعادة»

اشكاليات الكتابة الدرامية في تونس

عثمان بن طالب

إن الذي حركني للمشاركة في هذه الندوة، هو السؤال التالي : هل هناك أزمة سيناريو سينمائي في تونس ؟ لماذا ؟ منذ متى ؟ لعل هذا السؤال يقود حتما إلى التساؤل عن أزمة إبداع سينمائي في تونس. أقول إبداع سينمائي ولا انتاج سينمائي... فالانتاج متوفر والحمد لله، بفضل دعم وزارة الثقافة، أي الدولة، التي ترصد للسينمائيين سنويا 3 مليارات وهذه حالة نادرة في العالم، ونحن نعترّ بها لأنها من ضمن الخيارات الثقافية الوطنية... السؤال إذن يتعلق بالإبداع الذي تحدّد شروط نجاحه بقدرته على مصالحة المشاهد التونسي مع السينما التونسية ومصالحة هذه السينما مع المواعيد الدولية ومع النقاد ومع ذاتها...

من الموقع الذي أحدث منه، أستطيع أن أجزم أنه هناك أزمة حقيقية للسيناريو، وأنا أحترم الرأي الذي يخالفني في ذلك، لأنني أعرف حساسية السينمائيين، إنها مهنة صعبة وتجعل لدينا جميعا كل التقدير والاحترام، هذه السينما التونسية هي جزء هام من مشهدين الإبداعي من ذاكرتنا الثقافية، ولكن أعتقد أنه جاء الوقت، في ظل الواقع الراهن والمتغيرات، أن نتصارع في إشكاليات السينما التونسية لتتصالح مع تاريخها الرائد ومشاهدها وتخرج من الضبابية الحالية : وضبابية المعايير المرجعية والجمالية : 500 شركة انتاج أغلبها وهمية، أشرطة تُدعم وتُنْتَج ولا نراها في القاعات ولا في المهرجانات، سمعة سيئة لدى مؤسسات الإنتاج في الخارج. وسيناريوات هزيلة ومكلفة لعشرات المشاريع التي يعتقد أصحابها أنها خارقة للعادة ويقيمون الدنيا ولا يقعدوها لمجرد الاحتراز عن مضامينها أو أساليب كتابتها...

الاقتباس من الآثار الأدبية هو حالات نادرة، وهو في رأيي ظاهرة غريبة وغير صحية، وإذا صحّ القول أن **الاقتباس هو التشخيص الدال لانتاج المعنى**، كما يقول Jean Giono فهناك مجال خصب للكتابة السينمائية الجادة والمبدعة لم يأخذ حظه في المشاريع التونسية، وهو مجال الاقتباس، باعتباره توليد للدلالة والانزياح بين الوسائط الأنظمة المشكّلة للعمل الإبداعي.

وبما أن الندوة يحتضنها نادي القصة بهاجس معرفي يصبّ في إشكاليات الكتابة الدرامية، فأرى من الضروري أن نرى في هذه الندوة بادرة طيبة للحوار

الهادئ والمسؤول في بعض إشكاليات السينما التونسية، فمن حق المواطن التونسي، ومن حق الكاتب والمثقف والمشاهد عموماً أن يطمح لمثل هذا الحوار. كما أن العلاقة بين القصة والرواية وبين الفيلم هي علاقة حوار لأن الاقتباس هو التحريك الواعي واللاواعي للمعرفة والكفاءة الثقافية القادرة على التعرف على ما يسمى «بالذاكرة الداخلية»، للنص الأصلي، بمعنى البحث عن المواد الثقافية المكونة للنص من أجل تفكيكها وإعادة توزيعها في الشريط السينمائي، يعترف المخرج، أوكيست سترنبرغ، أن «قراءة النص الروائي يهدف اقتباسه هي بمثابة قراءة لنوتة موسيقية، فهي مهارة صعبة، والصعوبة تتمثل في القدرة على القراءة التأويلية والابتعاد على التسطيح دون الدخول في محكومة الأمانة/الخيانة. فبناء على نظرية «باختين» الحوارية، نحن في حاجة إلى نوع من الحوارية الاجتهادية الخلاقة بين نصوصنا الأدبية ومشاريعنا السينمائية لأن المخرج أو كاتب السيناريو المقتبس له انزياحات سردية ورؤية سوسيو ثقافية تمهّد عملية إعادة إنتاج الأثر الأدبي.

السيناريو في تونس : قضية يتم أم عقيم ؟ هل هناك أزمة أفكار أم أزمة تخصص ؟

لمدة طويلة، لم يحتل السيناريو السينمائي مكانته كفن أدبي ولم يكن يعتبر إبداعاً يستحق النشر. والسؤال هو أن السيناريو هو القاعدة الأساسية للعمل السينمائي، وكاتب السيناريو ليس له أعمال سينمائية منشورة يمكنه الرجوع إليها والاهتمام بها في هذه الحرفة. الأفلام القليلة التي تمثل نقطة تحول في تاريخ السينما التونسية لا يمكن الحصول عليها مطبوعة ونادراً ما يمكن مشاهدتها. هناك حلقة هامة مفقودة في ذاكرة السينما التونسية تتعلق بالدعامة النظرية لهذه السينما وللتراث الذي يمكن أن يستخدم كمرجع للفنانين السينمائيين.

لقد تطور السيناريو بشكل عشوائي وهو في غالب الحالات نسيج مهلهل يعطي للمخرج مجرد حق المشاهد والأحاسيس العامة فيغسرهما بأية طريقة يشاء. مركزاً في أغلب الأحيان على الحوار.

هناك في الواقع نشاط أدبي يشترك في عملية الخلق السينمائي هو مرحلة أساسية تنتهي بالسيناريو، حتى ولو لم يكن السيناريو مقتبساً من قصة أو رواية أدبية، هذا النشاط الفكري يختزل عادة في ما يسمى "Synopsis" وعادة ما يحول المخرج إلى أديب ثم كاتب سيناريو ويضيف إلى هذا دور المنتج !

هذه المرحلة الأساسية التي تنطلق من المادة المضمونية (مادة مسرحية أو سردية أو قصة سينمائية كتبت خصيصاً للسينما) تسمى «المعالجة السينمائية» أو «الاعداد السينمائي»، وهو عبارة عن رواية نثرية يتراوح طولها من ألفي كلمة إلى

خمين ألف كلمة وفيها نستكشف الامكانيات السينمائية للقصة وتصبح هذه المعالجة السينمائية عبارة عن تصميم أولي وأساسي للسيناريو.

فالبنا، الدرامي للسيناريو يخضع لمراحل لمعرفة كيف يبدأ وكيف يتطور وكيف ينتهي حسب المصطلحات الفنية المعروفة للفن السينمائي فلا بد إذن لكاتب السيناريو من ثقافة سينمائية تقنية محدّدة (الصورة الثابتة - الكادر - اللقطة - الحركة - إشارات الاضاءة - زاوية الكاميرا الخ) هذا الجهاز المصطلحي الفني هو أساسي ليكون السيناريو مادة جاهزة لعمل المخرج ولتقنيي الاضاءة والديكور والملابس الخ... والبنا، الدرامي للسيناريو هو في الواقع بنا، يوظّف الصوت والصورة والانارة والحركة من أجل إبراز ملامح الشخصيات ومنطق الصراع ونظام القيم والرموز الذي يتحكم في المعنى التصاعدي للأحداث، فالصراع هو العامل الأساسي في بناء القصة السينمائية وفي أنواع الكتابة القصصية، ووجه الاختلاف بين الفيلم والأشكال السردية الأدبية هو في أسلوب العرض، الأسلوب السينمائي يستفيد من الامكانيات الهائلة للتقنية والخدع السينمائية وحركة الكاميرا والمونتاج والتقديم والتأخير الخ... فالطريقة التي يفكر بها كاتب السيناريو لا يمكن أن تستقيم إلا بامتلاك هذه الثقافة التقنية السينمائية وهذه اللغة السينمائية التي تختلف تماما عن اللغة السردية الأدبية...

أردت أن أوضح هذه النقطة لأقول أن من أسباب ضعف كتابة السيناريو كبناء درامي مستقل بذاته، هو إما افتقار للأدب الذي يدخل هذا النشاط لهذه الثقافة وإما افتقار السينمائي الذي يريد أن يستغني عن الكاتب والمخزون الأدبي والمرجعية الفكرية...

هناك اختلاف جوهري بين الكتابة المسرحية وبناء السيناريو وهناك اختلاف جوهري بين الرواية أو القصة الأدبية وبناء السيناريو، البناء الدرامي للسيناريو هو كاميرا تحكي بها قصة ما كيف تحوّل المادة السردية إلى حكاية مرئية على الشاشة بتأثيرات مختلفة. هناك اختلافات جذرية في عملية الخلق الفني ومصادر فنية وصرفية خاصة بالصناعة السينمائية لأن زاوية الرؤية في الشريط السينمائي لا تتوقف على مكان المتفرج في قاعة العرض وإنما تتوقف على الزوايا المتغيرة اللانهائية التي توضع فيها الكاميرا.

من هذا المنطلق، يمكن أن نقول أن حرفية أو تخصص كاتب السيناريو والقصاص أو الروائي أو حتى المسرحي، تختلف في عدّة نقاط جوهرية يمكن تلخيصها في :

1 - الصراع لا يتجسّد في الكتابة السينمائية عن طريق التعميمات ووجهة نظر المؤلف - كاتب السيناريو لا يعلق على الأحداث ولا يعطي وجهة نظره. هذه

الآراء تكون مرتبطة بما يحدث على الشاشة. هناك أفلام سينمائية تونسية تتميز بالثرثرة لأن السيد المخرج يحول الحوار إلى فضاء للتعبير عن آرائه الخاصة.

2 - الكتابة السينمائية تعتمد على الأحداث المرئية، وليس على الاستطراد والتأمل. الاختلاف بين الرواية والرؤية هو أن الرؤية لا تركز بالأساس إلا على الشخصية الفاعلة أما القصة الأدبية يمكن أن تحرك العقل البشري بتكليف الخطاب السردى والرموز الشعرية. ولكن حركة الكاميرا مختلفة تماما لأنها تتناول زاوية معينة لها إمكانياتها وحدودها.

3 - يتعامل القصص مع الصراع حسب قدرته على استكشاف أبعاده وفي حدود صلة الفرد بالمجتمع. وقد لا يكون هذا الصراع متجسداً، بل هو قاعدة مضمونية تبني على أساسه ملامح الشخصيات وتطور الأحداث، أما في السيناريو فالصراع هو توتر مرئي يؤثر على الأحداث والحوار والمشاهد في إطار حركة مستمرة. الفضاء السردى الأدبي هو فضاء مفتوح على تعدد الدلالة وخيال القارئ، أما الكادر السينمائي فهو فضاء له مقاسات محددة طولاً وعرضاً وهو الإطار الذي تتحرك فيه عناصر الصراع ينسق خطي زمني مضبوط بالدقائق والثواني. في أغلب الأحيان، يعتبر كاتب السيناريو أن تكوين الكادر السينمائي هو أمر يقع خارج عمله ككاتب سيناريو. والواقع أنه مسألة أساسية في مرحلة الكتابة ما قبل الإخراج. السيناريو الذي يفتقد لهذا البعد نجده مجرد تسلسل لمشاهد حوارية مسرودة بأسلوب مسرحي. فالحركة السينمائية هي تتابع الصور المرئية في إطار النور والظلام، والإنارة هي جزء أساسي في الخطة الجمالية للشريط هذه المعطيات المفاتيح لتكوين الصورة ليست تفسيراً للحدث كما نجد ذلك في القصة الأدبية، بل هي الحدث نفسه الذي يوجه الصراع بالحركة المستمرة، لأن العلاقة بين الشخصيات وبين الكاميرا هي علاقة ديناميكية حيوية. في القصة تتحرك الشخصية، أما في الشريط فيمكن أن تتحرك ونفهم أن الشخصية تتحرك... الخ... المعنى في الشريط قد لا يتحدد في الحوار أو في المشهد، بل في الزاوية، لأن الكاميرا هي التي تقوم بالحدث وموضعها قد يفسر الأحداث التي تحدث على الشاشة...

هذه التفاصيل، وغيرها كثير، تؤكد أن كاتب القصة الأدبية لا يمكن أن يتحول بالسهولة التي يتصورها البعض إلى كاتب سيناريو. وتؤكد أيضاً في الجهة المقابلة، أن أغلب المخرجين التونسيين الذي اعتبروا أنفسهم باستحقاق كتاب سيناريو واحتكروا هذه المهنة قد فشل أغلبهم في كتابة مشاريع سينمائية ناجحة، هناك إذن حلقة مفقودة، سيناريو المخرج يشكو من اليتم الفكري والعقم القيمي وغياب المرجعيات الثقافية التي تزخر بها ذاكرتنا الوطنية

وتراثنا ومدونتنا الأدبية والتاريخية. وسيناريو القصاص أو الروائي (وهناك أمثلة وأسماء عديدة لا أودّ ذكرها)، تفتقر إلى الثقافة السينمائية المخصوصة بهذا الصنف من الابداع.

هناك ضرورة للنقد الذاتي والمراجعة ولوضع خطة أو استراتيجية وطنية تنطلق حسب تقديري من إرادة مشتركة لنهضة سينمائية تونسية حقيقية في ظل تحديات ثقافة الصورة والعولمة وتكون في مستوى الرهان السياسي على القطاع السمعي البصري وتحديات الهوية والانفتاح على الثقافات الأخرى.

من بين متطلبات هذه الاستراتيجية، نرى ضرورة التفكير في آليات جديدة من بينها:

(1) إعطاء الأولوية للتشجيع على الكتابة وإعادة الكتابة في أطر مقننة تضمن التعاون بين أصحاب المشاريع والمتخصصين في كتابة السيناريو أو ورشات الكتابة.

(2) تحديد بنك أهداف له أولوية الإنتاج يشمل المدونة الأدبية التونسية لاقتباس أعمال مرجعية لها علاقة بالواقع التونسي كهوية وتاريخ وخصوصية ثقافية لمصالحة الجمهور التونسي مع سينمائه. وفي هذا الإطار من الضروري ابتكار إطار تعاون بين اتحاد الكتاب التونسيين وجمعية السينمائيين ونقابة المنتجين ونادي القصة... هناك مناب القمص والروايات التي يمكن أن تتحول إلى أشرطة يجد فيها المشاهد التونسي صورته وهوامجه وهي تشكو من جهل أو تجاهل المخرجين والمنتجين

<http://Archivebeta.Sakhrj>

(3) دعوة جمعية النقد السينمائي الغائبة عن الساحة إلى القيام بدور جدي في مجال «ثقافة السيناريو» بتنظيم ندوات مختصة ونشر مجلة مختصة إلخ.

عثمان بن طالب

بَازِلِي
حَفِيظَةُ قَارَةُ بَيْبَان

أَجْعَلُ الْقَفْصَ

الاسلامية للنشر
تونس

ملاحم كاتب السيناريو

رضوان الكوني

مدخل :

هذه الندوة تحتفي في الآن نفسه بالرواية والسينما التونسيين، وتحاول أن تبلغ هدفا ساميا يتعالى فوق كل الاختلافات المحتملة، هذا الهدف هو إنشاء علاقة مبنية بين المبدعين في المجالات المختلفة، بين من ينتجون أدبا يُقرأ وبين من ينتجون أدبا يُرى..

إن أهم ما تطمح إليه هذه الندوة هو أن تؤسس علاقة مبنية، بين هؤلاء وأولئك، على التعاون والثقة.

لاشك أنّ تهما عديدة تصدر من هنا ومن هناك... فالكتاب يقولون إنّ المخرجين لا يقرؤون، ولا يهتمون بالأدب، وبما يتيح هذا الأدب لهم من إمكانات عريضة مؤسسة على الحلم والخيال..

والمخرجون يقولون إنّ الأدباء كتاب يركبون اللغة ويطيرون على جناحها عاليا دون الاهتمام بالمشهد ونحن فتخاطب بالصورة عين الباصرة.

وبعض المخرجين يعترفون أنّهم لا يقرؤون، لا ترقعا وازدرا، لأدبنا، وإنّما لأنّهم لا يحسنون اللغة العربية، لغة الجزء الأكبر من الأدب التونسي. لكنّهم يؤكدون أنّ السيناريو غير الأدب، فله فنيات أخرى غير الجمل المركبة والصور البلاغية.

وبناء على هذا الطرح أسست مداخلتي هذه التي بعنوان : ملاحم كاتب السيناريو..

لكن قبل البدء، بوذي ونحن في نادي القصة، أحد محارب السرد العربي أن نترحم على روح فقيده الرواية العربية الكاتب نجيب محفوظ، الذي، لئن عرف بالرواية، فهو أيضا من أعلام كتاب السيناريو. فقد حول العديد من روايات كتاب آخرين إلى سيناريوهات، ثمّ إنّ السينما أقبلت على أعماله السردية، القصصية والروائية، وحوّلت فيها واحدا وأربعين عملا إلى السينما.

* * *

إنّ الحديث عن السيناريو، أشبه بالإبحار في عالم مجهول مليء بالمفاجآت، غير مأمون العواقب.

ذلك أن هذا الفن في أصله : لا يُدرّس. ولم يُتفق فيه على حدود ثابتة غير قابلة للتحويل..

وبناءً على هذا فإن أفضل كتاب السيناريو هم الذين أفادوا في كتاباتهم السينارستية، من متابعة الأفلام السينمائية... هم المتفرجون الأوفياء لقاعات العرض، هم مدمنو الفرجة، وهم أيضا الذين يتحولون بعد المشاهدة إلى محلّلين... من هؤلاء، أمكن للسينما أن تفوز بكتاب للسيناريو..

إلى جانب هؤلاء، تكون شق آخر من كتاب السيناريو، وهم الذين كانوا يرجعون في كلّ مرحلة إلى المخرج حتّى يتبيّنوا رأيه في ما كتبوه ليحوّروا في ضوء ملاحظاته الكتابية حتّى تستقيم على الصورة التي يطمح إليها المخرج.. هذا، حضرات الإخوان، ما أردت أن أقدم به لمداخلتي لأذكر بصعوبة الحديث في موضوع لم تتحدّد معالمه على الوجه الأكمل.. على الرّغم من توافر كتب ودراسات كثيرة عالجت هذا الموضوع..

وحتىّ أكون منصفاً، فإنّ ما سأذكره في مداخلتي هذه، هو نتيجة ملاحظاتي الشخصية، ونتيجة اعتماد العديد من الدراسات والكتب التي تناولت الموضوع بالبحث والدّرس، وأخصّ بالذكر منها الكتب الثلاثة الآتية :

- Michel CHION : Ecrire un Scénario.

- Jean-Marie Roth : Manuel Pratique pour écrire un Scénario de film.

- Pierre Jenn : Techniques du Scénario.

<http://ashaleebate.com>
سأحاول في هذه المداخلة الإجابة عن الأسئلة الثلاثة :

- ما هو السيناريو ؟

- من هو كاتب السيناريو ؟ (أو السينارست)

- كيف يقدم السّناريو ؟

* * *

● ما هو السّناريو ؟

يمكن أن نتساءل أولاً : ما هو المكوّن الأساسي لعمل درامي ؟ وسيجاب عن هذا السؤال حيثما اتجهنا شرقاً أو غرباً بنفس الإجابة، سيقال لنا : إنّه الحركة، L'Action وهي إجابة لايمكن أن تبعث على الاستغراب خصوصاً إذا علمنا أنّ المعنى الدقيق للكلمة اليونانية : دراما إنما هو : الحركة.

فيكون من الأولى إذن وضع الأسئلة التالية :

- ممّ يتألّف الفعل الدرامي ؟

- ما عناصره الأساسية ؟

- ما هي الشروط اللازم توفرها ليكتمل الفعل الدرامي ؟

إن ملاحظة الواقع تثبت أن آية «حركة، أو أي فعل، هو دائما نتيجة مسبب ما، وأن الحياة التي هي أيضا «حركة، تتألف من سلسلة لانتهائية من أحداث مترابطة

فيما بينها بروابط «السبب والنتيجة، Des liens de cause à effet

هل يمكن تطبيق هذا النموذج على «السيناريو، بنقل الواقع ؟

قطعا، لا، لأن نظام السببية Le Système causal للوجود اليومي أكثر تعقيدا، وهذا ما يفسر محاولات جميع مؤلفي الدراما في كل العصور، محاولاتهم اختزال هذا النظام فيما أطلقوا عليه اسم «الوحدة الدرامية، L'unité dramatique وهذه الوحدة الدرامية لاتعني محاكاة الواقع حرفياً أو نسخ ما يجري على مرآة اليومي، ولكنها تعنى بالاحتفاظ بجوهر الواقع مع تبديل المواضع فقط.

تبدأ كتابة السيناريو عادة حسب طريقة واحدة : في أغلب الأحيان يكون للمؤلف فكرة، أو يكون تحت تأثير حالة غير عادية فيقرر انطلاقاً من هذا كتابة «مسرحية، أو «سيناريو، هذا منطلق أي كاتب مبتدئ أو مجرب.

فالمبتدئ سيلقي بنفسه للمصادفات تتقاذفه هنا وهناك، قد يصل في النهاية إلى شاطئ السلامة، وقد يغرق في مكان ما، أو في إحدى المراحل، لا يخرج من هناك.

وأما المجرب أو المحترف فسيصل حتما إلى النهاية سالماً، اعتماداً على بعض المهارات الشخصية، وبعض العادات التي اكتسبها، وعلى قدر من التجربة أيضاً.

الشيء الثابت، أحب كاتب السيناريو أم كره، أكان واعياً به أم محبذا تجاهله، الشيء الثابت أن نجاح أي عمل درامي لا يتم إلا إذا توافرت فيه شروط أساسية، وهي نفس الشروط من عهد أرسطو إلى القرن السابع عشر، إلى هوليود أو باريس أو القاهرة أو تونس.

أغلب الكتاب يعترفون بأن أي عمل درامي ينهض على ركيزة واحدة أطلقوا عليها أسماء مختلفة : الغرض - الأطروحة - الفكرة الأساسية - الفكرة المركزية - الهدف - القوة الدافعة... إلخ...

ومع أنهم يستخدمون مصطلحات مختلفة، فإنهم يتحدثون عن الشيء نفسه، وهذا المعنى هو الذي يسميه «لايوس إيفري ، Lajos Egris ، الجملة الدرامية، La proposition dramatique.

والجملة الدرامية، هي مبدأ أساسي يختصر في جملة واحدة تختزن جوهر الحركة في العمل الدرامي.

وهذه الجملة الدرامية لها شكل خاص : فهي تتكون من ثلاثة عناصر، كل منها أساسي... الأول يوحي بالشخصية، والثاني بالصراع، والثالث بنهاية العمل.

هذا تعريف أول للسيناريو.

وهناك تعريف ثانٍ أكثر وضوحًا، وهو الذي يقول: إن السيناريو هو الرّد السينمائي، أي الرّد بالصّورة والحركة لا بالجملة الأدبية المكتوبة للقراءة.

وهو تعريف على بساطته يظلّ فضفاضًا وعامًا.

- بالنسبة إلى «سيدني فيلد SIDNEY Field»، السيناريو هو: «وجود شخص أو مجموعة أشخاص في مكان ما يقومون بشي ما.. ويعرفون أيضًا بأنّه: «تطوّر خطّي لأحداث مترابطة تسير نحو حلّ درامي مريح». وهو تعريف عاديّ لاجديد فيه سوى أنّه أدخل أشياء دقيقة: «ترابط الأحداث، وتطوّر ضغطها الدرامي»، وينصح الكتاب الذين يشرعون في كتابة السيناريو بطرح الأسئلة التالية: من هي الشخصية الرئيسيّة؟ ما هي النقاط الدرامية المهمّة؟ ما هو الموقف؟ كيف تنتهي القصة؟ (إذ لا يجب كتابة القصة دون معرفة نهايتها قبل البدء).. هذه هي العناصر الأساسية حسب «سيدني فيلد»، التي يجب أن يتمحور حولها البحث كلّ حين.

أمّا بالنسبة إلى دوايت ف. سواين Dwight V. SWAIN فهو يركّز في كلّ سيناريو على خمسة عوامل أساسيّة:

1 - الشخصية الأساسيّة.

2 - موقف صعب.

3 - هدف.

4 - شخص معارض أو معرقل Opposant ou antagoniste (وليس من الضروري أن يكون إنسانًا، يمكن أن يكون شينًا ما)

5 - وخطر محقق يهدّد (عادة، يكون خطر الموت).

هذا جانب من التعريفات، وفي خاتمتها أذكر هذا التعريف:

«السيناريو هو أكّادس الورق التي يملؤها السيناريست كتابة لكي تعدم بعد تصوير الفيلم».

* * *

* من هو السيناريست؟

كاتب السيناريو المحترف هو الذي يستطيع اعتمادًا على قواعد وضوابط أن يجعل مجموعة من الأشخاص يتحركون ضمن أحداث متشابكة تدوم تسعين (90) دقيقة.

لكن مهما يكن السيناريو موضوع الكتابة، مهما يكن نوعه، يجب على الكاتب، كاتب السيناريو، أن يكون واعيًا بأنّ اختياره القصة لا يجب أن يكون مجنّانًا..

ومن المستحسن لكاتب السيناريو أن يطرح على نفسه الأسئلة الثلاثة التالية:

- لماذا هذه القصة ؟

- ما علاقتها بوجودي ؟

- ما الذي يسوغ اختياري لها ؟

ودون إجابات دقيقة على هذه الأسئلة لا يمكن لكاتب السيناريو أن يظل وفياً لموضوعه خلال الأشهر الستة أو الثمانية التي تستغرقها كتابة سيناريو فيلم طويل.

لابد في النهاية من التفريق بين صنفين من كتاب السيناريو. فهناك صنف لا يطلب إليه شيء، إلا تحويل رواية غيره أو قصة غيره إلى سيناريو، أي أن يعيد صياغة الرواية أو القصة التي كتبها غيره وأن يرويها حسب مشاهد ترى.

وهناك صنف آخر وهو الذي ينطلق من قصته أو روايته التي كتبها ونشرها في صيغة كتاب روائي أو قصصي... أو هو الذي ينطلق من فكرته الشخصية التي يترجمها إلى مشاهد يؤلف بينها شيئا فشيئا حتى يتكون منها عمل درامي جاهز للتصوير والتجسيم.

ويمكن وصف الصنف الأول بأنه تقني يحسن ترجمة المواقف إلى مشاهد بلغة يتفق عليها مع المخرج حسب رموز أو أمارات. أما الصنف الثاني فهو مبدع أولاً وتقني ثانياً. وكتاب القصة والرواية هم من هذا الصنف حينما يتحولون إلى كتابة السيناريو.

وقد أثبتت التجربة أن أفضل السيناريوهات هي التي تنتج هذا الصنف الثاني من كتاب السيناريو.. ومساءلة تقنية السيناريو، التي يزرعها بعض المخرجين في طريق الكتاب لم يكن يوماً معضلة، غاية ما في الأمر أن على الكاتب أن يضع في اعتباره أنه بدل أن يروي للقارئ ما حدث يجب أن يجعل المشاهد يرى ما حدث. وعليه ألا ينسى أن أفضل كتاب السيناريو هم الأكثر مواظبة على مشاهدة السينما.

* * *

* كيف يقدم السيناريو ؟

يمكن أن يقدم السيناريو حسب صيغ متعددة، ويمكن ألا يخضع لأية صيغة من الصيغ التي سأذكرها إذا كان الكاتب يتعامل مباشرة مع المخرج ولهما مصطلحات اتفقا عليها.

لكن كل صيغة ترفق بالتمتات الآتية :

- الفكرة أو القصة Idée, Histoire

وهذه يمكن أن تقدم في صفحات تتراوح بين ثلاث وعشر صفحات.

- الملخص : (سينوبسيس) Synopsis
ويركز فيه خاصة على الفكرة الرئيسية والحركات الأساسية للعمل الدرامي
(ثلاث حركات عادة)، ويمكن أن يكون في صفحات قليلة بين ثلاث إلى عشر
صفحات.

- المتتالية الحوارية Continuité dialoguée
وهو السيناريو ذاته مجردا من التقطيع التقني.
ففيه : الحركة وصف الشخصيات والأماكن، حوار مباشر.
وهذه المتتالية موزعة على مشاهد، وكل مشهد يسبق بالتعليمات : خارجي،
داخلي، نهار، ليل، مكان الأحداث، وعند الحاجة تضاف تعليمات أخرى.. ويقدم
أحيانا في الورقة على جزأين : جزء للمرئي، وجزء للسمعي : الحوار والمؤثرات
الصوتية.

- التقطيع التقني :
وهذا ينضاف إلى ما ذكر سابقا مشرى بإشارات حول حجم المشهد (م.
كبير - م. مقرب - متوسط - بعيد...) زوايا الالتقاط (مواجه - جانبي - غاطس -
صاعد...) وحركة الكاميرا (بانورامي - متقدم - متأخر - رافع... إلخ..)

رضوان الكوني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

حكايتي مع الأدب والدراما التلفزيونية

عبد القادر بن الحاج نصر

مثل هذه المواضيع تفرض على صاحبها أن يلتفت إلى الورا، والالتفات إلى الورا يتطلب جهدا، وأحيانا يصبح مصدر إزعاج، خاصة إذا كان المرء يتخبط في حاضره ويسعى إلى أن يهرب إلى الأمام لأن ذلك هو طبيعة الإنسان وقدره، أما إذا كان الحال الرأهن متعبا، ونتيجة مسيرة عشرات السنين محبطة، فإن ما سيستفيده من الكتابة قد تجنب غيره الخطأ.

لكن هذا الماضي غير الممكن، المستحيل بأنم معنى الكلمة هو الملاذ الحقيقي على مستوى الحلم والذكرى واستحضار الفترات الزاهية التي شعرت فيها أولا أنني إنسان، وأنه بالإمكان أن أضيف إلى الإبداع بعض الشيء اليسير، أو على الأقل أن أشارك ضمن زمرة من المغامرين في ميدان الكتابة لعلّي أكون شيئا.

وكان طبعاً إحساساً منعشاً، ذلك الذي أفقده اليوم، والذي تحول إلى مرارة تكاد تكون مزمنة، والتي يسببها أسعى بكل ما أوتيت من جهد أن أدير رأسي وألتفت إلى الورا، لأسافر بالجولة إلى الأماكن والحالات واللحظات التي بدأت فيها مع الأدب لأنتقل بعد ذلك إلى حكايتي مع السيناريو.

الأدب، وأعني به الكتابة السردية، الرواية والقصة هذا الأدب بدايته، على ما أرى، جلسة في مقهى بعد أن تكون قد حشرت في رأسك عشرات القصص ومئات الروايات العربية والأجنبية، في المقهى وسط رواة مختلفي المشارب والمحن، وعلى وقع احتساء الشاي والقهوة، وسحب دخان السجائر، وأصوات متعالية، يهزك الشيطان فتنبت في خاطرك فكرة غريبة، تقوم بتسجيل شيء، مما حدث أمامك وحولك، فتأخذ القلم وتجرب الكتابة فإذا أنت تهذي، وإذا أنت تجري لاهثاً وراء الصور والعبارات وطيف أحد رواد المقهى كان آثار انتباهك بشئ يميزه عن الآخرين.

الفكرة الشيطانية هي أن تتحول من قارئ مستهلك للقصة والرواية إلى شخصية مغرورة تظن أن لديك القدرة على إعادة صياغة العالم، أي تهديم ما هو موجود قائم بخصائصه ومميزاته وألوانه وفضاءاته والشروع في تربيته من جديد ليكون على الشكل وفي المحتوى الذي يريده الكاتب المغرور (أتحدث عن نفسي)

لأن أول علاقة يبنها الكاتب مع الفضاء من حوله هي علاقة شبه عدائية، أو هي علاقة نفور، من أجل تجاوز ما هو موجود.

ولولا عدم انسجام الكاتب وعدم اتفاقه مع المحيط من حوله لما كانت هناك حاجة إلى كتابة أصلا، ولا حاجة إلى بذل مجهود فكري وفني لخوض التجربة في حد ذاتها. حتى وإن كان هناك اتفاق ما بين الكاتب وبين فئة مختارة معينة من الناس، حتى وإن كان هناك حبّ وعشق إلى حدّ الفناء مثلا في الطبيعة أو في امرأة جميلة، وهو أمر عاديّ وطبيعي، فإنّ الأديب الذي يأخذ قلمه ليصف الطبيعة أو المرأة فإنه لا يصف ما هو موجود فيها وإنما ما يريد أن تكون عليه هذه الشجرة أو هذه المرأة.

وهذه هي بالضبط، على ما أعتقد نشأة الإحساس عند الكاتب بالكتابة ونشأة الحاجة إلى الصياغة الجديدة المكمّلة لما هو موجود، أو مختلفة عما هو موجود، لقد اعتقدت دائما أن «مدام بوفاري، أهمّ بكثير وأجمل بكثير كحضور اجتماعي وإنساني وفني من النموذج البشري الذي انتقاه «فلوير، لأن ما كان يهم «فلوير، هو الشخصية التي سيصوغها، وليس الأصل، ولأنه في النهاية سيقدّم للناس المرأة التي يريد في المجتمع الذي يريد، وسيعرض على الناس مجتمعا موازيا يحمل مأساة المجتمع الأصلي لكنه يتضمن هموم نماذج من الناس تحلم بمجتمع آخر وأوضاع أخرى وتجعلنا نحلم معهم بالجديد، ونشاطهم نبضهم وأحزانهم وأفراحهم. وكذلك، أنا كارين»، وكذلك شخصيات كثيرة في الرواية العربية.

إذن الكاتب الروائي يعيش هموم مجتمع حاضر لا يحبّه كما هو ويحمل في ذاته مشروع مجتمع جديد قد يكون بصدد الولادة واقعيًا، وقد يكون من تصوّر الروائي وصياغته وهو الرافض للأشياء كما هي، وللناس كما هم وللأفكار كما وضعها واضعوها.

هذا نوع أول من الرفض يتجسم خاصة في الكتابات الأولى لكل قصاص وكل روائي. وهناك نوع ثان من الرفض، وهذه المرة يتعلّق بالشكل والأسلوب وبمجموعة الاهتمامات الأدبية الفكرية التي يتطارعها السابقون له على الساحة، إذ أحيانا كثيرة ما تكون الاهتمامات محنّطة متأكّلة معادة ومفرّغة من كل عناصر الإثارة. وأعتقد أنّ الأديب القادم على الساحة، أكان روائيا أو قصاصا أو شاعرا، لا بدّ أن يتساءل ألف مرّة هل من الأجدد محاكاة شيوخ القصّ في قصصهم، هل من الأضمن لمواصلة الطريق، الدخول في عباءة السابقين والتبرّك بما أنجزوا، وبما جدّوا. وبما أناروا من قضايا، وهي لاشك مهمة عند ربطها بزمانها ومكانها، أم الخروج عن الطرق المعبّدة، الشكل والأسلوب وطرح القضايا الجديدة المرتبطة

بحركة المجتمع. ومشاغل العامة. وتطلعات المثقفين.

شخصيا كنت أحسّ في البداية - مجرد إحساس لا واع - أن تجاوز ما سطره شيوخ القصة والرواية، وما آمنوا به، وما دافعوا عنه، وما تمسكوا به وما أعجبهم وما وقفوا عند حده هو الخطوة الأولى الأساسية التي يجب قطعها، ولعلني فعلت ذلك، ولعلني وفقت ولعلني لم أوفق، إلا أنني في الحقيقة ذهبت أكثر من ذلك - زمن البدايات- لم أكن حتى مرتاحا لتتبع خطوات غيري من المجددين الذين سبقوني أو عاشرتهم والمتعلقين مثلي، وقبلي بضرورة التحرر من ظلّ القدامى. كان يؤرقني جدًا أن أخرج من عباءة لأدخل عباءة أخرى، وكنت أعتقد ومازلت كذلك أن الأدب مرتبط بأشياء مهمة لكي يرقى إلى مرتبة الإبداع، منها :

1 - أن يكون الأدب ذا نزعة تجديدية.

2 - أن يكون صاحبه مطلعًا على منظومة الإبداع حيثما وجدت، وهذا يتطلب ثقافة، وصبرا، وتعلقا حقيقيا بعملية التطوير الأدبية المتواصلة، ذلك أن التجديد في الأدب ليس له حدود، وليس له نماذج وإن كانت ناجحة ومؤثرة، إذ أن أي أنموذج تجديدي سرعان ما تتجاوزه الحركة الأدبية ويصبح محتّطا دون أن يفقد قيمته بالرجوع إلى زمنه ومكانه. وهكذا تطورت الآداب، وقطعت المراحل. النماذج الناجحة تبقى، ولكنها لا تحتذى، لأن الاحتذاء بها يعني إعادتها، والنفخ في صورتها، وهذا مستحيل.

3 - أن يكون لدى القصاص أو الروائي ما يقول، وما يضيف، أي أن تكون له رؤيا واضحة يسعى إلى التعبير عنها، وبتعبير أدق أرى أن يكون للقاص أو الروائي مشروع أدبي يريد أن يساهم به في الحركة الأدبية، ولأوجز كل هذا أرى أن الأديب إذا كان له أدب وإذا كان له أسلوب وإذا كان له شكل، وليست لديه قضية فكرية إنسانية اجتماعية، فلن يحمله قلمه بعيدا في طريق أقلّ ما يقال فيه أنه متعب، ومحبط في جميع المراحل منذ البدايات وفي كل المحطات التي تلي ذلك، صغر الأديب أم كبر.

أمنتُ وتكوّنت لدي قناعة ثابتة، أن نشأة الإحساس لدى كلّ منا بالقضية منطلقها إحساسه بالقرب من الناس، وبوجوده في إهاب كل واحد منهم، وبمعاناة معاناتهم إلى درجة تحمّل همومهم وهواجسهم أكثر ممّا يتحملونها، والشعور بها أكثر ممّا يشعرون. فبماذا سيتميز هذا الأدب، وما الذي ستتضمنه الرسالة الإنسانية التي يسعى إلى إيصالها عبد الكلمة ؟

تري أي واحد ممن امتهن كتابة القصة والرواية لم يبحث عن نفسه وعن الآخرين في مقاهي المدينة، وفي المطاعم الشعبية، وفي الحارات والأزقة، واستطاب السير على الأرصفة، سيرا يوميا متجددا، لأنه بذلك يبحث عن همومه

في ملامح الآخرين، ويبحث عن هموم الآخرين في حركة الأيدي والأقدام، وفي النظرات الشاردة، وفي اللهجة، وفي الصوت وفي ملامح الوجه التي ترسم عليها كامل فصول المأساة التي يعيشها صاحبها أحيانا ولا يتبينها بالدرجة التي يستشفها القصاص والروائي لتصبح مأساته إن كانت مأساة، وقضيته إن كانت قضية لها عنصر يميزها، اجتماعي أو سياسي أو ثقافي.

والمهم هنا، هو أن السارد يقدر في اختيار الزوايا التي ينظر منها إلى الناس، والأمكنة، والأحداث، بقدر ما يتوفق إلى رسم الحقيقة، أي رسم التفاصيل الخفية للهموم التي يحملها المرء في مجتمع ما. وهذا هو الفرق بين قصاص وبين إنسان عادي، فما لا يستطيع ملاحظته الثاني وإن وقف في نفس المكان ونظر من نفس الزاوية، يتوصل إليه الأول ليصفه بعد ذلك في الشكل والمحتوى المطلوب.

وقد لا أضيف شيئا إذا ما قلت إن هذا الإصرار لدى القصاص والقارئ على النفاذ إلى الأحداث والأمكنة والأشخاص، وما يختلج في النفوس، وما يعتدل في الملامح ووراءها وقراءتها وصياغتها شكلا ومحتوى هو الذي يرفع النص إلى منزلة الإبداع لأنه يلامس جوهر القضية التي من أجلها وجد الأدب.

هكذا أقول كانت المقهى ملاذاً، وكان رصيف الميناء ملاذاً، وكانت الأسواق المزدحمة ملاذاً، وكذلك الفضاءات الكثيرة التي تحتضن مختلف شرائح المجتمع، لكن الأماكن الهادئة المنعزلة هي أيضاً لها سحرها في اجتذاب الروائي والقصاص إذ هو في حاجة إلى فسحة من التأمل وإعادة النظر في ما رأى وما سمع وما اختزن، لتفكيكه وتركيبه وبناؤه، الجهر فضاء سحر، والغابة فضاء سحر، والسباسب، والصحارى، وكذلك شرفات المنازل ليالي الصيف، وغرف المكاتب حيث يتفاعل مخزون الأحداث والمشاهد والصور والكلام الذي يتحدث به الناس على عواهنه ليطفو بعضه ويختفي بعضه الآخر، وما يطفو هو الذي يكون مواد إبداع قصصي أو روائي في اللحظة تلك، وما يختفي قد تعيده لحظة أخرى ليصاغ قصة أو رواية.

إنه لإشكال مزعج أن نعبر عن شيء لا نعرفه ولا نراه ولا نحسه، أي يكون المرء مبدعاً ومسكوناً بالإغلاق خائفاً من الناس، فيصبح الخلق آنذاك ضرباً من الافتعال الشكلي والمادي.

أما القضية التي من المفترض أن تسكن الكاتب، وتكون هاجسه، وتحرك فيه شهوة الكتابة، هي الناس أنفسهم بعامتهم وخاصتهم. إننا عندما نقدم لهم إبداعاً فالأنسب أن يجدوا أنفسهم فيه، فإن لم يجد القارئ في الإبداع ملامحه وهمومه وبعض حاضره، وصور بعض مستقبله وجزءاً من صراعاته، وأعني هنا أن العلاقة بين السارد وبين الآخرين علاقة فيها مصافحة حارة حميمية يشعر بها

الطرفان فيشعر بها السارد أولاً. لأنه هو الفنان الذي سيبني الجسر الذي سيمشي عبره إلى القراء. وعبره سيعبرُ القراء إليه. ثم بالضرورة وعلى قدر الحرارة ومستوى الصدق يشعر به الآخرون أو لا يشعرون.

عندما انخرطت في كتابة القصة والرواية، بدءاً من «صلعاء يا حبيبتى»، في القصة القصيرة، والزيّتون لا يموت»، في الرواية، كنت أتخيل ومازلت حتى الآن كذلك أن القضية التي ينطلق منها الكاتب ليست واحدة، حتى وإن كانت قضية اجتماعية وإنسانية كبرى، وإنما تتطور. وتأخذ أبعاداً جديدة، وربما تلد قضايا أخرى، ويحدث ذلك وفقاً لتطور المجتمع والمراحل التي يمر بها.

القضية الأساسية للساردين الذين عاشوا ما قبل الاستقلال وبعده تميّزت لديهم بالتعبير عن الصراع بين المستعمر والوطنيين. ثم بالتعبير عن الفرح الذي أحدثه الاستقلال في النفوس.

لكن المجتمع تحول. الزمن هكذا. كل شيء فيه يسير إلى الأمام. شاغل الناس في الفترة التي تلت الفرح بالاستقلال، هو تعميم السياسة الاشتراكية، وانتهاج التعاقد منهجاً اقتصادياً.. ودخل الناس في مرحلة جديدة حثمت صراعاً جديداً اجتماعياً وفكرياً، الأدب أيضاً كان عليه أن تتغير بعض مساراته ورؤاه وأشكاله، وربما كان عليه أن يتنبأ بمسار الأحداث فينتبئ.

وتحول المجتمع من جديد بانتهاج سياسة الاقتصاد الليبرالي. وعاش الناس من دهشة إلى دهشة. هذه الدهشة المتجددة كان لزاماً أن تطل الروائيين والقصاصين، وأن تكون في كل مرحلة حاضرة في الإبداع السردى مع استقرار أدبي لما قد يحدث في المستقبل لأن المبدع ليس وصافاً فقط لما حدث ويحدث، وإنما لما يمكن أن تكون عليه مجريات الأمور لاحقاً.

هناك قضايا رئيسية لا يتجاوزها الزمن أبداً، أما القضايا اليومية، وحده طأتها، وسرعة تواترها فإنها تطفئ أحياناً وتأخذ من المبدع الكثير من الإهتمام. لكن القضايا الرئيسية مثل الصراع ضد هيمنة الاستعمار القديم الجديد تظل قائمة على مستوى الإنسانية، وقائمة على مستوى الشعوب العربية، ونخب الفكر والثقافة والإبداع. فالقضية الرئيسية في ذهن كل مبدع منا هي، على ما أعتقد عملية الإذلال التي تمارسها قوى الاستعمار الجديد ضد كل دولة عربية بمحاولة طمس الهوية، والتصغير من شأن الإرث الثقافي والمضامين الفكرية والفلسفية التي أنجزها العرب، وكذلك نفي الإرث الحضاري العربي، ووصف العرب وأخلاقهم بأقذع النعوت، هذه الحملات تخصص لها ميزانيات تغني الإنسانية من الجوع والجهل والمرض، أقول هذا لأن هذه الممارسات ضد الشعوب العربية أصبحت خبزاً يومياً لمختلف وسائل التحريض والتشويه، وأصبحنا نتجرعها فهي

أماننا ووراءنا وحيثما التفتنا، فهي في الصحافة، والقنوات التلفزيونية، وفي الإعلانات التجارية، في الكتب والمجلات في أشرطة الصور المتحركة وفي الأفلام والمسلسلات وفي الندوات، والخطب السياسية، وهي متجسمة في احتلال العراق، وتدمير كل مظاهر الحياة الثقافية فيه، وهي شاهدة في سجن أبوغريب حيث يغتصب الرجال وتبقر بطون النساء، وفي فلسطين المحتلة حيث يسجن في أي لحظة الوزراء ونواب الشعب، ويسيح الدم أنهارا على الاسفلت كل يوم، وكذلك ما جرى في لبنان، ونحن بأضعف الإيمان نلجأ إلى الصمت والخوف، ومحاولات التعايش البائسة مع أطروحات العولمة من وجهة النظر الغربية.

المبدع لا يستطيع أن ينأى بنفسه عما يحدث، وعما يستهدفه، ويستهدف الأهل من حوله، فإن استقال ورفض أن ينظر ويتأمل ويستخلص ليكون إبداعه في الواجهة فله حرية الاختيار، لكنني مؤمن بأن الإبداع مرتبط ارتباطا وثيقا بالقضايا الحياتية واليومية، وبالأقدار الجارية على الناس، كما هو مرتبط بالكوارث التي تتهدد المجتمعات، وتهدده هو في كرامته وثقافته وقناعاته، وحاضره ومستقبله حتى وإن اتخذت الكوارث أشعة الفتنة والسحر.

هذا جانب مهم من حكايتي مع الأدب ونظرتي له، وعلاقتي به، والجوانب الأخرى عديدة ليس في الزمن الآن متسع لأتطرق إليها أو إلى بعضها، إلا أنني أصر على الإشارة إلى أنه خلال انكبابي على إنجاز بعض الفصوص في البدايات وما بعدها كنت أتساءل هل أن نص القصيدة والرواية في الوضع الذي هما عليه قادر على أن يبلغ الرسالة الإنسانية الاجتماعية التي أحلم بتبليغها، وأصل إلى قناعة بأن النص قادر على ذلك إذا ما توفرت فيه مقادير الفن والجمالية التي يجب أن تتوفر في كل عمل سردي، بقي إذن هل تصل هذه الأعمال إلى القارئ لتبلغ الرسالة، هل هناك من يقرأها، وهي رديئة، وهي متوسطة القيمة الفنية، وهي ناجحة إلى أبعد الحدود؟ هل هناك من يقتنيها؟ هل هناك من ينتظر صدورها؟ هل هناك من يبحث عنها في المكتبات العامة؟ عندما ترسلها بنفسك كمؤلف إلى بعض القامات في الأدب والثقافة والسياسة، هل يقرأونها؟ هل يقولون لك شكرا؟ هل ينظرون فيها ويقولون لك صادقين لقد أنقذت أو لقد بلغت الرسالة؟ هل هناك ناقد موضوعي يقرأ الأثر ويتمعن فيه ثم يقدمه بكلمة حق إلى القارئ؟ إذن الطريق إلى القارئ عبر الرواية والقصيدة طريق غير سالكة ولا أتجراً هنا فأسوق أمثلة وهي كثيرة لدي، هذا أيضا سنترك الحديث فيه إلى زمن آخر.

أردت فقط أن أقول إن قناعاتي بضيق العلاقة بين السارد والقارئ هي التي جعلتني أبحث دائما لا عن بديل، وإنما عن متنفس مواز لأصيغ الرسالة في ثوب آخر، وكان همي منصبا على فن السيناريو، وكتابة المسلسلات، حاولت في

السبعينات ولم أنجح لأنه ليس لدي مرجعيات أستقي منها كتابة المسلسل، كانت المصادر أمامي محدودة وماتزال حتى الآن عدا ماتجده في بعض المجلات الأجنبية أو ما نعتز عليه مبعثرا صدفة عند هذا أو ذاك من أهل الاختصاص.

وكان يمكن أن تكون تجربة السبعينات مع أحد المخرجين التلفزيونيين كافية فأصرف النظر، إلا أنني عدت بعد سنوات طويلة آخر الثمانينات لأكتب مسلسلا فيما يقدر بخمس ساعات بثاً تلفزيونياً، هذا المسلسل رفض، وحين بحثت عن السبب قيل لي إن فيه مشهدين يصوران مظاهرات للطلبة داخل حرم الجامعة في الستينيات، وهذا يمثل توجهاً سياسياً، أصدقكم أنه أصابني الخجل لا من هذا الموقف الغريب، ولكن لأنني سقطت في الامتحان الأول الحقيقي، وأسدت الستار عن هذا المسلسل إلى يومنا هذا، ومع ذلك كان تعلقي بكتابة المسلسلات شديداً ومرجعه محاولة الخروج من الدائرة الضيقة التي حشرت فيها بكتابة الرواية والقصة.

في بداية التسعينات كتبت بالتعاون مع أحد المخرجين مسلسلا بعنوان «الحصاد، بث في رمضان، وأحسست آنذاك أنني حققت الخطوات الأولى في المشروع الذي يؤرقني. هذا المسلسل لقي نجاحاً كبيراً على المستوى الشعبي، ومع ذلك رافقته حملة صحفية تهاجمه مهاجمة شرسة، حتى أن إحدى الصحف خصصت له صفحة كاملة، والصفحة من الحجم الطويل الغريب، تحت عنوان : *C'est une honte pour la Tunisie* ... أما لماذا، فلأن المسلسل يصور إحدى الشخصيات رجلاً يسكن في منطقة جبلية، وليس له لا كهرباء، ولا ماء، ويتصرف بعنف مع زوجته وأبناء زوجته. أيعقل منطقياً أن نكون في بداية التسعينات وهناك رجل واحد في هذا الكون يعيش بلا ماء، ولا كهرباء، حتى وإن كان منعزلاً في منطقة غابية. هذا افتراء وجريمة لا يرتكبها إلا كاتب جاحد. إلا أنني على أية حال كنت سعيداً جداً لأن صدى المسلسل لدى المتفرجين كان قوياً.

باب الكتابة بعدئذ انفتح، لكن مع كل مسلسل كانت هناك حكاية، وكان هناك صراع، بعد الكتابة، أي أثناء الإعداد النهائي إلى مرحلة التصوير، وكذلك أثناء البث وبعده، وإن كانت بعض الصراعات تتم في الخفاء، وهي مهمة، وتستحق أن تحكى، وأن تُكشف الأدوات المستخدمة فيها، والفنون المتبعة، فإنه أيضاً ليس من المناسب أن تأتي على سردها الآن لأسباب كثيرة. لكن للنقد الصحفي الذي يواكب بث المسلسل، وللنقاشات التي تدور حوله خفايا متعددة. أسوق مثلاً واحداً على ذلك، فبعد بث مسلسلي الرابع «دروب المواجهة»، والذي بعد «الحصاد» و«الحمامة»، و«الصقيع»، و«الريحانة»، وقفت مجموعة مخالفة في عدة حلقات خاصة بالنقاش حول المسلسل، وكانت هي نفسها في كل حلقة لكنني لا أعرف أي واحد

منها، لتسأل بكل صراحة والحاح: «يا أخي ما الذي أتى بك إلى عالم المسلسلات، ألم يكفك أنك روائي ناجح، (ناجح بين ظفرين)، المسلسلات ليست مخصصة للروائيين، للروائيين دين وكتاب المسلسلات دين، أترك المسلسلات لأصحابها. هذه مواقف تزعم الكاتب لبعض الوقت، مدة يوم أو يومين، وتجعله بدوره يتسأل، لماذا يخلط البعض المفاهيم، هل عن جهل؟ هل عن خوف؟ هل عن محبة؟ هل عن سكر؟ تأمل، لأن كل مؤرخ للحركة الأدبية، وكل متابع للكتابة الروائية وكتابة المسلسلات يعرف أن كتاب القصة والرواية في مصر مثلاً قد كتبوا عشرات المسلسلات للتلفزة، وعشرات السيناريوهات للسينما، وأن الروائي نجيب محفوظ كتب أكثر من عشرين سيناريو للسينما المصرية وأن من بين المائة فيلم الأكثر نجاحاً في مصر، توجد عشرة منها كتب سيناريوهاتها نجيب محفوظ. ولا تسأل عن السيناريوهات التي كتبها إحسان عبد القدوس للتلفزة وأكتفي بهذا القدر، لأقول إنني أنجزت ما يقارب العامين مسلسلاً تلفزيونياً وطنياً فيما يقدر بثلاثين ساعة بث، متحدياً كل الإحباطات، مقتنعاً بأن الكتابة في أي مجال من مجالات الإبداع هي تحدٍ للخوف الذاتي أولاً، ثم تحدٍ للآلة العمياء التي ستصطادك لتفتك بك حينما أبدعت.

عبد القادر بن الحاج نصر



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

«خليفة الأقرع» لحمودة بن حليمة عمل تأسيسي ومتميز

الهادي خليل

لوسئل معظم النقاد التونسيين، ومن شتى المشارب، أن يختاروا أفضل فيلم عرفته السينما التونسية في مختلف فتراتهما فإنهم يختارون «خليفة الأقرع». بيد أنه يحق لنا أن نتساءل: ألم ينته الأمر بهذه الأفضلية المطلقة التي أقرّوا بها عن جهل أو عن خبرة إلى أن خلقت من أحد الأفلام أسطورة سينمائية غولي في إطرائها إلى حد كبير جعلها تدفن بشكل أفضل؟ (بدون أن يكون من الثابت أنهم شاهدوا الشريط).

أنتج هذا العمل الذي يدوم ساعة وربع الساعة سنة 1968 من قبل التلفزيون التونسية وفائدتها. وقد أساء نقاد صحافيون تونسيون التعامل معه بعض الإساءة عند عرضه لأول مرة، إما استخفافاً به أو عن عدم فهم له. إن هذا الشريط التلفزيوني الذي صور بمعيّار 16 ملمتراً هو اقتباس لأقصوصة للبشير خريف تحمل نفس الاسم نُشرت للمرة الأولى في مجلة «الفكر» في شهر أكتوبر من سنة 1960. وسيتبع هذا الافتتاح لسينما قومية ناشئة اعتماداً على الإرث الأدبي التونسي بتكريم للقصّاص علي الدوّعاجي من خلال شريط «في بلاد الترنّي» الذي أخرج سنة 1972 وعُرض لأول مرة في تونس سنة 1975.

دقائق الفنّ عند البشير خريف:

إن «خليفة الأقرع» للبشير خريف رائعة من روائع الأدب التونسي. وإن إبداع مؤلف روايتي «إفلاس أو حبك درباني» وبرق اللّيل، يكمن في استعماله الإيجاز والإيحاء. إذ نجده يتوسّل بهما للحديث عن التغيّرات الطارئة على الإحساس برغبة لطالما كُبتت، وكذلك لوصف المداعبات الجنسية التي تتحوّل أخيراً وبعد كثير من التعلّل والصدّ إلى فعل جنسي مكتمل. وأيضاً للكشف عن الجرح الداخلي لأفراد يشعرون شعوراً لا يعالج بأنهم غرباء. فعلى سبيل الذكر إن إدراكنا أن الأمر قد أفضى بطلاً صلّوحة وخليفة الذي كانت دائماً ما تهزأ به وتحقره إلى الوصال الجسدي قد تمّ فقط من خلال ما يوحى به البحر - وهو - يزفر زفرات

جمهوريّة بطيئة كزفرات حطّاب مجهود... وقد استسلمت تلك الأرملة الشابة الشرسة لخليفة أثناء ليلة صيف اكتسحتها أمطار عاصفة عاتية رغم أنها قد أقسمت أن تظلّ وفية لزوجها المرحوم. ومن الغد صباحا، حينما استيقظت صلّوحة كان أوّل ما فعلته منعها للكلب من أن يعكّر النوم العميق لخليفة واشتراؤها حليبا لتعد له فطورا مغذيا... إنه لتغيّر عكسي في الموقف كان سيعجب به كاتب مثل علي الذوعاجي الذي وصف وصفا مؤثرا في أقصوصة بعنوان «سهرت منه الليالي»، زوجة كانت لا تتوقّف عن التّشكّي لأمّها من السلوك غير المسؤول لزوج سكّير ينام في غرفة مجاورة، ولكن وعلى غير ما كان يتوقع، تطلب من نجيتها، بدافع العطف لا الخشية، ألا ترفع صوتها كثيرا حتّى لا تفسد على «رجلها، قيلولته في حين أنّ أمّها لم تفتح فمها إطلاقا.

إنّ وضعيات البحث عن الجاذبيّة الجنسيّة والحبّ بين رجل وامرأة والتي وقع التعبير عنها، في الوقت ذاته، بمحاولات التّهريب والتملّص والعداء، وبالهجر ثم بالشّوة والإنسراح، هي وضعيات يحبّ البشر خريف وصفها لأنّها تُكثّف، في نظره، المفارقات والدّقائق النّفسية الكامنة في القلب البشري، وإنّ المهارة والدقّة والنباهة التي تميّز وصفه للجسد المشتّى وللحظة التحوّل من الرّغبة الجنسيّة إلى الفعل الجنسي وإحكامه رصد التوافقات التي ينشؤها بين اندفاع الحب وعناصر الطبيعة التي تبدو أنّها تباركه وتقوّيه... إنّ كلّ هذا ينهض على جماليّة ليس المهمّ فيها تحقيق الدّوّان الجسدي بل الدّوّان الغريزيّة والعاطفيّة والوجوديّة التي تؤدّي إليه، فعين لقي خليفه فوق السطح جليلة اليتيمة التي كانت ترتدي «روبة قديمة مادة رجليها ورأسها بين يديها وشعرها متهذّل على وجهها وأكتافها، اندلع وميض الشهوة لفوره بينهما، غير أنّ الممارسة الجنسيّة سبقت بالبوح بسلسلة من الأسرار اكتشف من خلالها كائنات اثنان أنّهما متماثلان وأنهما غريبان في عالم قاس.

إنّ مشاعر التعاطف والتّشارك والوثام هي الوقود لكلّ رغبة جنسيّة. وإنّ الوجد لا يتحوّل إلى التّحام جسدي إلّا إذا توفرت الشّحنة العاطفيّة والوجدانيّة. فالفتاة ذات الأشكال الممتلئة وذات الفخذين اليافعين والشّدين المهذّبين والتي غرّزت أظفارها في وجه خليفه حين أخذها الإنفعال ليست كأنّها جسديا يشعّ شبقا فحسب، وإنّما هي كائن مقهور ومرفوض باعتداء زوجة الأب المتكرر يفتح قلبه لبسّم الحبّ الواقعي من الآلام. أما خليفه الذي، يعجب لقوّته النامية وتصلّب عضلاته وتدقّق دم الشّباب فوّارا عاتيا في عروقه، فهو ليس صائد نساء مُبتذل وإنّما هو مجروح يبحث عن زاوية مُخبّأة ومُظلّة يلوذ إليها. فهذا الأقرع الذي وقع إبعاده من سراي النساء طلب من السّاحر المغربي بوبكر أن يُحدث في رأسه دملين

أو ثلاث دمايل ليصبح من جديد أصلع شاب جاء ليستردّ علامته المهيبة والمنفذة. ذلك أن التوسيمات العديدة التي يؤثرها البشير خريف والمتعلقة بالشيطان بالبشرة المشتهاة والشهية، وبالعلامات الفارقة المؤثرة على البنية الجسدية لشخصية ما هي ملاحظات مهمة لأنها تكشف عن السرّائر الجوهرية للفرد.

ولم يكن خريف أبداً فاحش القول في وصفه لبريق مغناطيس الشهوة أو لتلبية الحاجة الجنسية، بل كان إيجابياً حريصاً على اتباع أسلوب تكون فيه طرائق الإناطة والتماثل مع الطبيعة جائزة ومقبولة، إذ أن وصفاً بسيطاً مرتبطاً بعصافير، رفرفت متنقلة من عش إلى عش وزقزقت زقزقة خفيفة، يكفي لإفهامنا أن اللقاء الغرامي بين خليفة وجليفة سينطلق وسيتحقق. إن الشعر هو بحق لغة العصافير وخريف شاعر دقيق وماكر، وأيضاً إنساني إلى حد بعيد وهو ملتزم دائماً بحاجز من الحياء الذي يقف عنده حين يصف الممارسات الشهوانية والاندفاع الأارادي للغريزة الجنسية. وكم هو فعّال هذا الحياء في القدرة الفنية على التشديد على الهيجان المتعذر كبّحه والمُسْتولي على قلبين تلهبهما نار الهوى! وإنّ الممارسات اللطيفة أو العدائية بين رجل وامرأة تكسو الانجذاب الجنسي بسلسلة من الإلماعات والكنايات والصور. وكم هو صائب هذا الحيدان في تبادل الأحاديث، والمدعوم بلهجة عامية تونسية ذات جرسيّة عذبة في التقاط التمجّجات المختلفة لقلب يحب. وهكذا فإنّ الذين يتخوّنون والألّني يتخمننا، حالياً في القصص والروايات بالحديث عن الممارسات الجنسية المحرقة وبلذّ لهم ولهن استعمال لغة بذية بداهة مفترطة يوجب عليهم إعادة قراءة البشير خريف ليدركوا الأثر الحاسم لفن التورية والإيجاز والإضمار في معالجة موضوع الجنس.

ملاحظ دقيق

إنّ الدقّة التي يظهرها كاتب «برق اللّيل» في نقل التعقيد النفسي والدّخلي لشخصيّة ما لا تنفصل عن الذّكاء الذي يظهره في إدراكه للحقائق الخارجية والتحوّلات الاجتماعية. وإنّ هموم الشخصيات التي استدعاها نادراً ما تكون ذات طابع سياسي أو ميتافيزيقي فملذّات الجسد ومتع المجون تبدو المبدأ الحيوي لمجتمع ما يعيش تحت وطأة الخطيئة والضّغوطات الشّديدة للدين الإسلامي. فالعلم، بوبكر، الذي يدّعي أنه عفيف وورع هو في الحقيقة شخص داعر يستعمل خزعبلاته لإشباع تضوره الجنسي. ومع ذلك فالكتاب لم يدنّه في آية لحظة من لحظات القصة ولم يسخر منه، بوبكر، هو أيضاً، نموذج إنساني حي يدعم ظاهرة الانقسام إلى باطن وظاهر، واستراتيجيته هي الاستفادة من المعتقدات والخرافات التي تشبّث بها بعض الأوساط التقليدية، أمّا خليفة فيستعمل بدوره طلاس مقلّدة لبيتز مالا من زبونات

السّحّار المغربي. فمحاولات الاختلاس التي يقوم بها بعض الأشخاص قصد تأمين معاشهم أو الخدع التي يستعملونها لإغراء النساء لا يعقبها إحساس بالذنب ولا تبكيت للضمير. وليس الجنس نفمة وإنما نعمة ربّانية. والدليل على ذلك أنّ للأصلوحة، وهي تدعى لتوسّلات خليفة لم تكن فقط غير نادمة على أي شيء، بل كانت تُعيد تقدير متع الحياة بشكر صائب وتكتشف أنوثتها من جديد.

يبدو البشير خريف في «خليفة الأقرع»، ملاحظا نافذ البصر وفاهماً لدين النساء في عالم البرجوازية الصغرى لمدينة تونس ما قبل الحرب العالمية الثانية. لقد عرف هذا الكاتب أصيل نقطة بالجريد التونسي كيف يكتشف أسرار التجارة في مدينة تونس والمغامرات الغرامية التي كانت خيوطها تُنسج هناك بفضل مهنة تاجر الحرير التي احترفها حانوته الصغير الواقع بسوق المدينة العتيقة. فهو مدوّن مرهف الحس لأخلاق مجتمع متغيّر، وهو أيضاً موثّق، بصدد الإصغاء للعادات التي تكون لذات مدينة. ولا يوجد غيره من يعرف وهو يصوّر استرخاء خليفة على السطح، في يوم شديد الهاجرة، كيف يستدعي لنا ضجيج الصبية الذين هبّجتهم الأصوات المتموجة التي ترسلها زمارة بائع المثلجات.

إنّ مقدرة حمودة بن حليمة التي أظهرها في شريطه تتمثّل أولاً في إحساسه واستنباطه للروح ولرفاهة الحس اللتين تثيران قصة البشير خريف وتتمثّل ثانياً في التقاطه لكل فوحياتها ودقائقها. ولهذا فإن عمله يعدّ إلى يومنا هذا أفضل اقتباس سينمائي لنص أدبي تونسي.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

غريب ذو علامة

نقف في «خليفة الأقرع»، على مظهر من مظاهر ما سمّي في فرنسا «بالموجة الجديدة». فمشية الفتى المشيقة والأكثرثرة في الوقت نفسه، والنظرة الرائقة المستقصية والحالمة، والوجه الصقيل دون لحية، والجسد الملتهب الذي يظهره قميص واسع الذيل، وكذلك الصدر المكشوف الذي يبرزه قميص داخلي أبيض والقلنسوة التي تتصدّر الرأس... فكلّ هذا لا يمرّ دون أن يذكرنا بالتسكّع الهلامي وبالحضور - الغياب، لأنطوان دونال - الشخصية الرئيسية في سينما فرانسوا تريفو. وهو يلقي على العالم الذي يحيط به نظرة لاهية ومتهكّمة وطورا متشنّجة وقاطنة. وهو عاشق قدره أن يكون مقرورا ورجلاً مؤثّقاً، سلبياً وإيجابياً، تهيم عليه النساء، ويغتصبه. إن خليفة الخنثى، الكيس والداعر، الساذج والماكر، المؤدّب والوقح يبدو كأنه خارج من إحدى خرافات «ألف ليلة وليلة، أو من «كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني.

وقد لا يكون من باب المبالغة من شيء أن نربط كذلك «خليفة الأقرع».

بتيار أدب المهمشين، فالمشرّد هامشي يطلب معرفة ذاته وإثباتها. إنّه لأخاذ، حقاً. أن تصلنا صورة المجتمع التونسي في تلك الفترة ما بين الحربين من خلال المغامرات، سواء الشّيقة منها أو المزعجة لخدام، صبيّاً وشابّاً، مؤنثاً وذكرًا، مشتهى وعزيراً ثمّ مرفوضاً ولا يؤتمن جانبه. إنّه شخص ذي هويّة جنسيّة ملتبسة، قد علّمنا الكثير من الأمور عن العالم الخاص للنساء. وعن الحيل الطريفة المولعات بها، وتصرفات المكر العجيبة القادرات عليها.

يبدو خليفة منذ الوهلة الأولى من فيلم حمّودة بن حلّيمة مقصداً وهدفاً، إذ نراه في بداية الشريط يجتاز أزقة المدينة ويدهاء في جيبي قميصه كأمرير يزور مملكته. وما تصوّره العدسة زمننا طويلاً هو ما ميز جسده وهيأته في مدينة تعيش لحظة الاحتفال بعيد الإضحى. ولا يتوقف خليفة في طريقه، ولا يتوجّه بالحديث إلى أي كان. فاضطراب صبية يواكبون كبشا ضخماً مثلاً لا يهمّه في شيء. وحين يتوقف الخادم الشاب ويتأمل الطابق العلوي لبنت تقليدي فإننا نحترق وتبهشنا نظرة ترسم عليها ظلال الذهول والخيبة والقلق؛ لقد طرأ خلل على المأوى الإقليمي لخليفة.

هذا الأقرع، نجيّ الرّجال ورسولهم، كما هو الشّأن مع النساء، والذي كانت له حرية الدخول إلى منازل أسباده، منع عليه الدخول من الآن فصاعداً لأن شعره قد بدأ ينمو ثانية. وسيكتفي حالياً، بإعطائه من درج مداخل الأبواب بضع قطيعات نقود فضيّة وتكليفه بمهام خاصة جديدة، ثم يصرف بتهديب. أمّا تسمية «سي خليفة»، التي منحه إياها الخباز فإنه يشعر بها كما لو كانت موقف حذر تجاهه.

يبدو خليفة، في مسكنه البسيط الشّبيه بقبو صغير، جسداً محصوراً ونظرة مركّزة على جرح نرجسي دفين. وإنّ مناجاة النفس التي قام بها مع شقفة مرآة استرجعها من قلّس قديم لتعبّر عن ضيق الشّاب وهو يرى نفسه مطروداً من جنة النساء. فالعلاقة مع الذات تتغير حالماً يفصلك العالم الخارجى عن الجماعة، ويسحب منك الامتيازات التي كنت تتمتع بها. إنّ الدفق المرآوي الذي يستسلم خليفة له ليس دفق ذكر يتطاوس أمام مرآة وإنما دفق خادم يجبد، ولا حيلة له في ذلك صعوبة في احتمال كونه قد سلبت منه حصانته. وهذا اليأس الذي ينتاب خليفة، سيقع اختزاله في مشهد الشريط الاختتامى. في هذا المشهد المغربي والجدّاب، يلاحظ «عم بوبكر»، وهو ينزع قلنسوته أن بعض الشعرات الرقيقة البيضاء بدأت تنتشر في المواضع الأكثر برّاً من الرّأس فيهنّ الشاب عليها. بيد أن هذا البرء الحديث هو بالنسبة لخليفة لعنة.

إنّ الحوار بين الرجلين الدّاعرين، الشّريكين والخصمين في الوقت ذاته، حوار حادّ لأنّه يعبّر عن سوء تفاهم فظيع. فكيف ذلك؟ يجيب بوبكر خليفة الذي

يعلمه أن أسياده سيغفلونه عند طبيب أسنان بقوله : «الله يسهّل عليك، فيعقب الشاب في حزن شديد : «ما عايش نرى حنيغة وزكية وناناتي صلّوحة، فالسّاحر لا يدرك عمق جرح خليفة الدّاخل، فهو يحسب وفق القواعد والمصالح الاجتماعية في حين أن خليفة خارج عن كل القواعد، إذ هو لا يريد أن يكبر ولا أن يشيخ بل هو يرفض، بكلّ بساطة، أن يصبح رجلاً، وليس قرعه حدثاً عارضاً مثل الوشوم أو الحروف الهيروغليفية المرسومة بالحبر التي يحب سجناء الأشغال الشاقة عرضها وإنما هو شعار غريبة أصلية. وحين يتوسّل للسّاحر المغربي أن يرصع رأسه بدملين أو ثلاثة دمايل حتّى يعطّل نموّ الشعر فإنه لا يفعل غير التعبير عن ضرورة تتوقّف عليها حياته ويتوقّف عليها بقاءه. وبهذا الطلب المستجد وغير المتوقع يختتم الشّريط وتختتم القصة. وما كان بوسعنا أن نتوقع نهاية أفضل، حقاً، من هذه.

وظائف اللقطة الفوقية

إنّ من بين وسائل التّجّاح لشريط بن حليمة وسيلة تتمثّل في إيجاده لغة ملائمة لعرض مأساة خليفة وغيرته المتعذّر تخفيضها. فاللقطة الفوقية هي التي تهيكّل بشكل أساسي الصورة التي رسمها المخرج لخادم شابّ جرد من امتيازاته، وتحضّر هذه الطريقة في التّصوير مثل المشاهد الأولى للشّريط. ففي الوحدة التّصويرية الافتتاحية حيث يعبر خليفة المدينة لتلتقط العدسة الصور من مكان مرتفع، إضافة إلى أن جوانب كثيرة من تجوّل الشاب صوّرت بطريقة الإشراف من فوق. ويجدر بنا أن نتساءل : هل تعني طريقة الرؤية باستعمال تقنية اللقطة الفوقية أنّه لا وجود لكيفية أخرى لتصوير المدينة ومتاهاتها ؟ إنّ هذا التّأويل محتمل بعض الاحتمال لأنّ المدينة في الشّريط، كما هي في القصة، لم تكن مكاناً مجهولاً المقصود الكشف عن أسرارها بل مكاناً مأثولاً واعتيادياً. ثمّ إنّ اللقطة الفوقية هي نمط أسلوبى يعود في لقطات ومشاهد أخرى من العمل. فحينما خرج خليفة من مخبّرة تلك المنطقة وقد أدرك زوال اللحظة التي كانت له، رأياه من الخلف وقد التقطت صورته من فوق إلى تحت. وفي المغارة حيث يعيش، صوّر خليفة الذي كان يحاول أن ينام كي ينسى محن الحياة ويحتمي من القَيْظ القائن عبر زاوية نظر عالية علوّاً قليلاً فكأنّه يتوجّب، هنا أيضاً، في هذا المكان الضيّق حيث تصبح الحركة جدّ قليلة التشديد على الفقر المدقع لهذا المهملش وعلى وحشته العميقة ولغظه من الأعلى نحو الأسفل. وبناءً عليه تكون الاستعانة باللقطة الفوقية في «خليفة الأفرع، ليست مجرد ماثرة تقنية وإنّما هي ملائمة جمالية في معالجة الشّريط. فلننّ فرض التقاط الصّور من فوق إلى تحت نفسه في

النواحي المتعلقة بتنقل خليفة داخل المدينة فلائه لا يدلّ فحسب على أنّ وجود الشخصية وجود جنينيّ كامن في ذاك الرّحم الواقعي الأصلي بل لآئه يؤكّد كذلك بكامل التأكيد على انحدار المكانة الممتازة التي كان الخادم يحظى بها.

إنّ المكان حيث ينام خليفة والذي التقطت صورته من فوق مكان غريب ومخالف للمألوف إذ هي المرأة الأولى التي نرى فيها هذا الجسد المجنّد على الدوام للقيام بشئ المهام مُمدّداً، أو بالأحرى محاولاً التمدّد. كما لو أنّ النّوم قد صار بالنسبة إليه مستحيلاً. ويقوم خليفة في مسكنه، بحكم التّعوّد والبطالة، ببعض الحركات كأن يتحسّس سلسلة قديمة معلقة على الجدار أو يلتقط كرة مطاطية أو كأن يسند قطعة من مرآة إلى حائط بمأواه. فهو، حقاً، يتحرّك ولكنّ تحرّكه إنّما هو تحرّك شخص يدور في نفس المكان. إنّ كل سريرة الحد ذاتها محرومة من هوائها الخارجي تصبح مصدر جزع وجمود.

قمة الابتهاج

توجد ثلاث وحدات تصويرية في «خليفة الأفرع» تقرّ بأنّ النساء يمتلكن مفاتيح العالم وبأنّهن يشكّلن فترات عليانه وفترات هدوته. فالمشهد الأول يقدّم فيها خليفة أثناء الاستعداد لزواج الصغيرة كلثوم، رقصة من هو يدعس برجليه غسلاً في دست. والوحدة الثانية تتعلق باللقاء الصاعث لخليفة الأفرع مع جليّة فوق أحد سطوح المدينة. أما الثالثة فيرتبط بالمواجهة بين الخادم وللا صلّوحة في مسكن الاصطياف. هذه الوقائع التي تذكّرنا خليفة حين كان «العم بوبكر» يطلب منه بعنف تبرير سلوكه، هي ذكريات تشير نشوته وغبطته وترجعه إلى الجنّة الضائعة. إنّ خليفة في نظر النساء شخص مسالم وطيع حتّى أنّه بإمكانهنّ مضايقته كما يحلو لهنّ ومنه من حيث لا يجب وإخضاعه لكلّ النزوات التي تعنّ لهن. غير أنّ الخادم الفتّي يتحمّل بطيبة خاطر هذه الأهواء المتهجّنة المرحّة التي تسكره وتوفّر له سعادة لا توصف. وتتيح الجلسة النسائية المخصّصة لغسل الملابس الفرصة لإطلاق المكبوتات بطريقة احتفالية يكون خليفة نقطة الإطالة فيها. إذ تحيط النساء به، ساخرات هازنات ويدفعنه إلى الرقص الجامع ويصفقن بعضهنّ أمّا البعض الآخر فيطبلن حتّى الإحساس بالامتلاء. زد على ذلك أنّنا نرى في أحد المشاهد المطربة «سلاف» وهي تبدأ في إنشاد أغنية دارجة في حفلات الزواج «مكحول أنظاره.. ويصبح كل شيء ذريعة للفرح : فالفتاة التي تكوي أقمشة العروس تلائم حركة اليد مع إيقاع موسيقى مهترّة ونرى المهام المألوفة التي اعتادت النسوة عليها قد اكتسبت سحراً مطلقاً من كلّ قيد. وأصغر الأشياء ذاتها، كمقرعة ترشق طبله أو مكواة تبدو وكأنّها تعزف توليفة موسيقية، صارت

تستخدم في دق هائج. ليس المهمّ فيه صحّة الدقّ بل المساهمة المناسبة والحرّة لكل المشاركين.

إنه يمكننا إدراك الابتهاج الشديد الذي يستشعره خليفة عبر الإيقاع المنتظم لرجليه ووفرة الجهد المبذول وعبر هالة الانتشاء التي تنير وجهه كلّما ابتدل الفتى برشراش الماء. فالمشاهد، إذن، هي مشاهد حيّة زاخرة بالحركة ومصمّمة بمهارة حتّى أن الزمن بدأ كأنه توقف عن الحركة. ويتحوّل الفناء الرّحب لبيت تقليدي إلى حلبة مسرحيّة حيث يقدّم عرض مرتجل ولائق يكون خليفة خلاله مصدر إشعاعه وبؤرة جاذبيّته.

الصّورة السينمائيّة والفوتوغرافيّة

إنّ الحب الذي يعيشه خليفة مع جلييلة اليتيمة فوق سقوف مدينة في حين تحصّن السّكان ببيوتهم تجنباً للهجرة يضع مسألة الشّهوة الجنسيّة في موضع آخر هو موضع انفتاح السّرائر بعضها على بعض وتبادل الحديث والأحلام والأحاسيس والذي دون إدراكه قد لا نفهم الارتفاع المشطّ في درجة حرارة النّهم الشّهواني. ويحتاج التّجاذب الجنسي بين رجل وامرأة إلى سيناريو بمسرحان ضمنه غيرتيهما ورسّخان هويّتهما المشتركة. «تحب توّني غريبة كيفي أنا، هذا ما قاله خليفة لجلييلة التي فقدت أمها، ولقد ردّ عليها حين كانت تحدّثه عن قسوة زوجة أبيها معها بقوله: «إنت عندك بوك وعندك أخوتك وعندك ناسك أما أش نقول أنا». وهكذا يذكر خليفة، بمناسبة هذا اللقاء، الأهل لأوّل مرّة. وفي الواقع هل هو لقيط أم يتيم منذ مولده؟ تبدو الهويّة الوراثيّة للفتى بلا طائل وهو يعرف بكونه غريباً، تكمن هويّته الحقيقيّة في قرعته دون غيرها. أمّا البطن التي يخرج منها ويؤوب إليها دائماً فهي وكر المدينة العتيقة.

يعرف خليفة، وهو يحرك الشّعور المتبادل بالتوافق الشّهواني، أن ليس له أن يخبر عن حياته كاملة بل عليه أن ينتقي من وجوده الجوانب الرّائعة التي ينبغي أن يرتهن بها حصول الاتحاد مع الجسد المشتهى. إن البوح بأسرار الحياة الذي لا يميل خليفة إليه يتحدّد ويتقرّر حسب الفرص المتاحة للغزل وحدها.

يعتبر اللقاء الذي قضت به العناية الإلهيّة الذي تمّ بين خليفة وجلييلة لقاء مدهشاً لأنّه حدث في حاضرة بدت كأنّها خالية من السّكان وفوق سطوح ذات بياض غير محدود ويغطّيها نثير المونّ الغذائيّة («العولة»). ويعتبر هذا اللقاء مدهشاً أيضاً، لأنّه بدا كما لو كان يتحدّث منذنّين ظهرتا في لمحتين اثنتين. وما عدنا نسمع صوت المؤذن إلّا قليلاً. وما نسمعه، بالمقابل، هو سمفونيّة هديل تعزفها حمامات تبدو محتفية بالعاشقين الإثنين ذلك أن المدينة ليست مجرد

فضاء، وإنما هي نغمية شعورية ولقاءات تحصل بين كائنات تتحابب. وعلاوة على ذلك فإننا لن نرى في فيلم حمودة بن حليلة لا النحيب الذي أعقبه الضحك والذي وضع علامات إنها. عملية البوح التي تمت بين خليفة وجلييلة ولا العناق المتقد الذي كلل علاقتهما. إن ما نراه، بغتة، هو سلسلة من الصور الثابتة تسجل غبطة الخادم واليتيمة وسعادتهما بكونهما معا. تبدو هذه الصور الثابتة وكأنها شظايا ومضات انتزعت من جسد الشريط كتبرات كنز نسعى لإدخاره وحمايته من تقلبات الدهر. وعلى هذا النحو تلتحق السينما بالصورة الفوتوغرافية الثابتة.

لعل المخرج، وقد أجبر على حذف خمسة عشر مترا من لافافة التصوير عند تحميم الشريط في ظروف غير مريحة بمخابر قمرة، قد التجأ إلى حيلة كهذه كي يطمي الأركمة المستننة ويمنع تقويض البناء. إلا أن هذا التغير المبالغ في مجرى القصة يبدو لنا نغيسة قد ازدان بها الشريط. فبعد اللقطات المدهشة والرحبة التي تظهر الامتداد الهائل للمدينة وقد صوّرت من فوق السطوح ينحصر الإطار في فورة العشق لدى الحبيبين وكأن بن حليلة يوقف، في حيز برهة من الزمن، وعبر رجفات الصور الشاعرية الخاطفة لا الحكاية فقط بل، أيضا، المروية الأساسية للصورة السينمائية لصالح سينما تفتن في ثياب إحدى الصور.

وتعد هذه المشاهد الدخيلة لبعض الصور الشمسية نظير التعبير الحري عن الذاتية الهانجة لشخص يُسمّى خليفة وقد أوثك أن يطير فرحا. فهذا الخادم الصغير السن سيعرف قيمة الصور، نراه مستشاطا غاضبا، أثناء المواجهة مع صلوحة لأن هذه الأخيرة قد انتزعت منه محفظة تحوي أوراقا وصورا تمثل إحداها ابنة أخ الأرملة الجميلة.

الأنثوية السرمدية

حضرت عناصر الطبيعة في المواجهة الفاصلة التي تمت بين خليفة ولأ صلوحة. وهل كان من الممكن أن يقع إرواء غليل الشهوة، في ذلك المساء، لو لم تكن السماء قد أمطرت وأرعدت؟ لقد ساء صلوحة أن ترى الخادم يهبط عليها، فجأة، بمسكنها الصيفي بعد أن أرسله أخوها ليسلمها ببعض الأمثلة. فنراها تطرده وتأمّره بالعودة إلى تونس. بيد أن آلهة السماء كانت في عيون الفتى، إذ يتوسل خليفة إليها أن تدعه يقضي الليلة في الشرفة الرئيسية للمنزل فترمي له ببعض الشرائف مهددة إياه بالكشف عن الأمور الخاصة التي له مع الفتيات. وتستقبل بعض الوطواط الوكيل الغر في الشرفة وهي متلهة لحضور هذا الزائر غير المنتظر: فهل هذه الدابة أكثر رافة من الكائن البشري؟ ثم يتوجه خليفة المغيظ والحزين من موقف صلوحة المحقر إزاءه إلى خمارة مجاوره ليغرق بها

شعوره بالخيبة. وترافق لحظات الراحة في جلسة الانتشاء هذه أغنية للشيخ عفريت تتحدث عن عاشق. يعاتب محبوبته لأنها أيقظت فيه كثيرا من الذكريات ومن الجروح. ويبدو الفواق الطريف الذي كان خليفة يصدره بين كأس دهاق وأخرى فواق مرهق يتظاهر بأنه رجل سكران. وعند عودته إلى المغنى يصمم خليفة على استرداد محفظته ويصير في موقع الغازي. فيذكر صلوة. يحدث متخث ولكن بطريقة في النطق كلها ثقة. بأنه كان دائما خادما وفيا لأسياده. ويقول لها إن العداوة التي تظهرها له عداوة جائرة كل الجور. ثم يشرع. وهو ثمل بمصارحتها برغبته فيها. وفي المباهاة بالمغان الجسدية للأرملة غائبا عليها طبعها الدني. وسخنتها الشرسة اللذين يغشيان فطرتها الجميلة. وهنا ترتبك صلوة وتتعكر وتصفه بالسكير. سوكارجي. وتطلب منه. حانقة. أن يخرج من الغرفة. ولكن يكفي أن يطلق رعد مرعب صاعقته وأن يسقط ظلم حائطي على الأرض حتى تلوذ امرأة شابة ومذعورة بأحضان شاب... وبوسع المطر. آنذاك. أن يقطع أكثر فأكثر وبوسع الأمواج أن تتحطم على الحشفة. أما البحر. هادرا كما يشاء. فله الخيار أن ينتقي الوقت الذي يستعيد فيه سكونه ويتمتع بالإحساس بالشبع والرضى. وهكذا يصبح بواسطة تحول من الصد إلى الاستسلام ومن الجفاف إلى النداء. يسيرا كل اليسر أن ننظر إلى هذه الحادثة التي حصلت بين خليفة وصلوة باعتبارها مثلا نموذجيا يوضح الاتحاد الوثيق الذي لا مفر منه بين الأرض الجوية للمحيط الطبيعي والأرصاد الجوية للقلب البشري.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

البناء والصوت

مقومان أساسيان يبدو لنا أنهما مصدر سلامة خليفة الأقرع. ولألوه وهما بناؤها من فصول وثورا. مادته الصوتية بخاصة. يقسم حمودة بن حليمة أقصوصة البشير خريف إلى فصول ثلاثة: الديك الأسود وكلثوم ولأ صلوة. ويدرك. بصفته سينمائيا كلفا بالسينما. ما يجب أن ينقل من حكاية البشير خريف إلى الشاشة بالطريقة الأوفى والأبرع ألا وهي نقل أصوات المدينة. وبناء عليه صور الفيلم بمراعاة مطلبين محددين ومتلازمين. يتمثل المطلب الأول في تنظيم مادة البناء الأدبية وفق ما يقتضيه شريط تلفزي في فصول ثلاثة. أما المطلب الثاني فيتمثل في أن يجعل من الشريط تجربة بصرية وصوتية خارقة. قسم خليفة الأقرع. إذن. إلى فصول كما الرواية. وهذا التقسيم ملازم. بلا ريب. لطبيعة العمل التلفزيونية. ولكن يبدو. هنا أيضا. أن هذا الاقتضاء قد قوى الفيلم ولم يضعفه إذ للفصول. كما لتصوير الشريط. وظيفة ترشيديّة فهي تقوم. في الواقع. بدور التقطيع (الوقف. الرويحة إلخ) وتعيد تنظيم مادة البناء الخام التي هي الكلمات

المتناثرة لإحدى الحكايات. وتظهر السينما باعتبارها غير منفصلة عن الحياة. ولئن كان خليفة ضائعا بعض الضياع فلأنه يهيم في منطقة صخب تمزج الحياة بشكل طبيعي بالخرافة وتمزج الكائنات الحية بالشخصيات الخيالية. غير أن المقصود هنا ليس الجزم بأن الفعل الروائي أفضل من الحياة أو العكس بل المقصود الجزم بأن الواحد منهما لا يمكن أن يوجد دون الآخر. وهذا ما يفسر ما نلاحظه في «خليفة الأقرع»، من أن الانفعال غالبا ما يكون ملونا تلونا خفيفا بمسحة محتشمة من التيسم والظرف التي لم توجه، مطلقا، ضد الشخصيات. وهو ما يفسر كذلك أن السيناريو الذي استمد قوته الخالقة وحيويته من التفاعل الحميم بين السينما والخيال الأدبي لم يُصغ في آية لحظة من اللحظات في نسق سردي آلي ورتيب.

علاوة على طرافة الموضوع المعالج والإصابة في نقل أثر قصصي تونسي إلى شريط تلفزيوني فإن «خليفة الأقرع» سيظل دائما معلما لا يمكن تجنبه في صناعتنا السينمائية القومية - وذلك بفضل ما يكون، بلا مرا، ثراءه ونقله النوعي. وبهذا الصدد ينبغي، حقا، أن نحیی ذكاء بن حليلة وفطنته وقد راهن على كفاءتين تونسييتين ما زالا في أول عمل لهما في هندسة الصوت : مصطفى بن جميعي والفنان هاشمي جولاقي. لقد قضى حمودة وهاشمي عدة أسابيع يجوبان المدينة كي يسجلا بها أجواء تظهر في الشريط كما لو التقطت دون علم الناس وفي غفلة من حياتهم الخاصة.

وإننا لنسمع في «خليفة الأقرع»، أصواتا كنتك التي تتعلق، بالجلبة الموجودة في حاضره نشطة بصفة خاصة أو بالشجار الذي يكاد يكون حقيقيا بين أم وولدها الصغير - في حين كان خليفة فوق السطح - أو كنتك التي تتعلق بالتغاريذ الساجعة التي يرسلها، الحمام. ولا تكتفي هذه الأصوات بتأكيد الحدث أو تطويقه بل تلتصق التصاقا بالشريط. فهذه الأصوات هي نسيج العمل الصممي. هذه المادة الصوتية هي التي تعدل وتوجه الشحنة الانفعالية للشريط. ومن الفاتحة إلى الخاتمة، ولا سيما في المشاهد المخصصة للمدينة، يوجد تكثيف شهواني لكل لحظة وتوجد حساسية بصرية وصوتية شديدة تجاه الواقع. إذ نتبين أصواتا تصر وأصواتا تنثر وأصواتا تعرض قصد الحصول على مزيد من الحيوية ومن القوة في المكان.

إن ما يثير الإعجاب الشديد في «خليفة الأقرع»، هو القابلية القصوى تجاه هذه الأصوات أو بالأحرى هذه الأذايا التي صفاها ونظفها، ببلاهة أو ببراعة، بعض المحترفين في السينما التونسية الحالية.

الهادي خليل

ونصبي من النقل

محمود الجمني

مدخل

اخترت في إطار ندوتكم، السرد من المكتوب إلى المرئي، الإشتغال على أثنين. الأول مكتوب وهو، ونصبي من الأفق، لعبد القادر بن الشيخ الصادرة عن دار الجنوب للنشر في سلسلة، عيون المعاصرة، والثاني مرئي بعنوان، وغدا...، للمرحوم إبراهيم باباي.

ما انفك الفن السابع يستوحي مواضيعه من أكثر الروايات انتشارا ومن الأقصوصة وإن عُدَّت جنسا أدبيا أقل تقبلا لدى عامة القراء. ثم إن التفاعل بين المكتوب والمرئي ليس وليد اللحظة الراهنة ولا هو حصر على بلد دون آخر.

لو نظرنا من حولنا في العالم العربي لوجدنا 47 أثرا من آثار نجيب محفوظ قد حولت إلى أفلام كذلك الشأن بالنسبة لابني بلده يوسف السباعي ويوسف القعيد أذكر هذه الأسماء، استشهدا لا حضرا. عربيا وتخييدا مغاربيا لقد حول المخرج الجزائري رشيد بن حاج مؤلف محمد شكري، الخبز الحافي، إلى شريط سينمائي يحمل نفس العنوان <http://Archivebeta.Sakhr>

لا يتسع المجال لسرد الأعمال الأدبية التي حولت إلى أسطرة ويكفي أن نذكر، البؤساء، لدكتور هيغو، و Germinal لدزولا، Zola الأدبيين الفرنسيين وأختم بأن ستانلي كوبريك Stanley Kubrick يُعتبر أكبر المخرجين العالميين اللذين حولوا الأحداث الروائية إلى مشاهد استمتع بها محبو السينما كرائعته، 2001 أوديسا الفضاء، (L'odyssée Espace 2001) عن رواية، الحارس، (la Sentinelle) لـ كلارك، (Clark).

لم يشذ السينمائيون التونسيون عن هذا التوجه فقد اقتبسوا من آثار علي الدوعاجي (حمودة بن حلمية وفريد بو غدير والصادق بن عائشة ومراد بالشيخ) وكذلك مما كتب مصطفى خريف (علي العبيدي). وبُعِدَ المرحوم إبراهيم باباي أكثر سينمائيي تونس تعاملًا مع الأدب التونسي.

التمشي المتبع

اتجهت نيتنا في البدء، إلى محاورة الأديب عبد القادر بالشيخ عن التجربة التي عاشها عند نقل ما كتب إلى سيناريو ومساءلته حول نقاط عدة منها :

- علاقته بالمرحخرج أثناء العمل ؟ هل حدث اختلاف في الرؤى وكيف وقع تجاوزه ؟

- ماهو دور سمير العيادي الذي ساهم في كتابة السيناريو ؟ لأننا نعتبر سمير العيادي -في هذه الحالة- رجلا يتموضع في نقطة وسط بين السينما والأدب. هو أديب وهو كذلك معاصر للصورة والشواهد عن هذا الإقرار كثيرة. - ما هو مقدار «الخيانة» -إن وجدت- بعد أن شاهد الشريط أول مرة ؟ لم تخرج هذه النية إلى حيز الفعل رغم المبادرة لتحقيقها ولا نؤم على الأستاذ عبد القادر بن الشيخ لأن العوائق تعدت شخصيتنا. فما بقي لنا إلا التفكير بشبكة قراءة اعتبرناها أداة تضمن لنا قدرا هاما من المقارنة الرصينة لتحديد نصيب النقل.

بنود الشبكة ومؤثراتها

ينضوي تحت كل بند من البنود جملة من المؤثرات

البند 1 - العنوان :

مؤثراته > * الدلالة

* وظيفة حرف «الواو»

البند 2 - الهيكلية :

مؤثراته > * مدى احترامها

* هل الخاتمة مشتركة بين الفلم والرواية

* هل الحلقات (épisode) متطابقة

3 - الشخصيات :

- ما أضيف إليها

- ما حذف منها

4 - الزمن :

- خطيته

- نسق الحكى

5 - الديكور :

- وظائفه

- مدى تطابقه مع الأثر المكتوب

6 - الشريط الصوتي :

- وظيفته

- ما أضيف للنص المكتوب وما أسقط منه.

يمكن لمستعمل هذه الشبكة أن يتعامل مع أي بند دون احترام الترتيب. كذلك الشأن بالنسبة للمؤشرات المرتبطة بالبند ذاته. لذا سنتناول العنوان بالتحليل في آخر المطاف وسنبداً بالهيكلية.

- تتألف الرواية من ست لوحات. القاسم المشترك بين اللوحات الثلاث الأولى لفظ «البارحة». بينما اشتركت بقية اللوحات في لفظ «الطريق». إن التقابل بين لفظ «البارحة» بما تحيل إليه من ظلمة من حيث اللون ومن مُضي من حيث الزمن يقابله لفظ «الطريق» الدال على السيرة والتواصل.

هذان المعنيان يضمنان حداً من التطابق بين هيكلية الرواية والفيلم استناداً إلى التأويل واعتماداً على الخاتمة المقترحة لكل من الأثرين المكتوب والمرئي. كما أن الفضاء ممثلاً في كل من القرية والمدينة وما دار فيهما من أحداث: فلاح الأرض - نضوب العين - الهجرة - الضياع في المدينة بحثاً عن العمل. يضمن التطابق لمجرى الأحداث وإن وقع التصرف في الشخصيات كما سنرى.

لا يمكن لأي كان أن يختزل رواية بمئات الصفحات في شريط طوله تسعين دقيقة. فهو سيلجأ حتماً إلى الحذف والتعديل وأحياناً إلى زيادة شخصية حرصاً على إيجاد عقدة وصراع يشد انتباه المتفرج في نسق هرمي كما هو الشأن عند الهروب بالبلدة من بائع الثياب المستعمل وما انجر عنه من ملاحقة وتعنيف لسالم الشخصية المحورية. اشترك فيهما العامة والبرك وأعوان الصحة.

ومن الشخصيات التي أو جدت من أجل الشريط نجد شخصية صالحة معتوهة القرية الباحثة عن زوجها الذي هجرها إلى المدينة وحرماً لذة الأمومة. لقد رحل الزوج ومعه ابنه كما تدعي الزوجة المعتوهة. هذه المعتوهة شخصية محورية في البناء الدرامي لا وجود لها في الرواية. كذلك زوجها الذي عشت به الخمرة فأفقدته وعيه وأنسته العيال والديار. وطبيعي كلما أضيفت شخصية أن تعهد لها أدوار وتحدد لها مسارات وبالمقابل هناك حذف لجزء من الرواية متعلق بالفصل المعنون «برسالة من الطريق» وهو عبارة عن مونولوج كما ورد في النص الأصل «هكذا وثُوتُ لنفسي» وعن تداعيات «الاسترجاع» flash back «فخيل إليّ بادئ الأمر أنني أعرفها». أو «أذكرُ يا فاتح ليلة أعترض طريقنا سكران يتمايل صامتاً... أو «ورجعت لنفسي فانتبهت لصوت المذيع».

المذيع جهاز حاضر في الشريط من خلال صوت المذيع. لقد أدى صوت المذيع وظيفة تعليمية فيها كثير من الإحالة إلى الحقبة الزمنية التي تدور فيها الأحداث سواء داخل القرية أو المدينة أو ما يجري في الكون ولكن لا أثر في الشريط لصوت المذيع. وبقي الجهاز إكسواراً أخرس في يد صديق سالم يلازمه أينما حلّ كذلك حذفت العلامات التي يحاول سالم تهجي حروفها قصد الفهم.

لم تقع الإشارة إلى المومس ابنة قرية سالم إلا في آخر الرواية وهي إشارة تكاد تكون عابرة. لقد التقاها -النص الأصلي- صدفة. اقترب كل منهما من الآخر ذات ليل جميل مخيف. واقتصر التواصل على :
«... أش نية أحوال البلاد ؟ صبتشي مطر - خيرات ربي.»

بينما في الشريط هناك بحث عن ابنة القرية قصد تسليمها ما أُرسلت لها أمها. وهناك محاولة انتصبت فيها بانعة الهوى مدافعة عن نفسها. فمهننتها الجديدة فرضتها غريزة البقاء. ولم تستنكف منها كما أن الشريط أبرز عمقها الإنساني وهي تسعى جاهدة للتهدة من روع سالم بعد أن ولج بيتها مطاردا معنفا. لا يسمح المجال بالتدقيق في جميع ما حوّر أو أضيف أو حذف واكتفينا بما قدّرنا أنه هام.

الزمن

ابتدأت الرواية بالفجر وبه انتهت وبينما دارت أحداث فيها كثير من التداعيات والاتهامات مما لا يضمن خطية الزمن فهو لوليبي. أما الشريط فقد استهل مع زمن الدوام بالإدارة بمكتب تشغيل وانتهى في خسارة عند الأصيل. نسق الحكى في الرواية بطيء حينما سريع حينما آخر فيه انكفادات كثيرة. أما في الشريط فهو مسرسل وتضاعدي.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الديكور

التطابق كلي مع ما نقل من الأثر المكتوب وحتى ما أضيف أو صوّر ديكور مطابق لروح النص والأحداث، ذلك أن المخرج اعتمد الجمالية الواقعية الجديدة. فإذا الديكور كل ما أثبت فعلا الفضاءات التي صورت فيها الأحداث. وبالأحرى أن نجزم بأن المخرج لم ينفق جهدا خاصا لتحقيق ديكور معين، فالواقع مسرح عملياته دون تجميل.

الشريط الصوتي

لا يصح أن ننسب للرواية شريطا صوتيا فكل ما من شأنه أن يترجم إلى شريط صوتي هو تلك الحوارات المقتضبة وبعض الخطابات بين أصوات مجهولة. ومن هنا كان الجهد جليا من قبل المخرج والأدبيين عبد القادر بالشيخ وسمير العيادي في إيجاد حوارات تضيء ما أشكل على القارئ في النص الأصلي. وهي حوارات موازنة للتصاعد الدرامي ولبقية مكونات الشريط الصوتي من موسيقى

وغيرها.

العنوان

سأتعسف على اللغة العربية وعلى حرف «الواو» تحديدا تاركا كل الوظائف التي أوردتها له لسان العرب من عطف وقسم واستنكار ونداء وندبة ومعية ودوام وغيرها. لأقول إنها «واو التفاضل»، واو يكون فيها الغد أفضل من الحالة الراهنة. واو الأمل والحلم الذي سيفضي إلى تحد واعد بغد أفضل. واو مفتوحة على يوم جديد.

فإذا نظرنا إلى الأفق الدال على التطلع والسعة والانفتاح فإن مكانتنا ستكون فيه. لا يشدنا شي. إلى الخلف وكذلك غدا. وإن غدا لناظره قريب. العنوانان أوحيا لنا -أو هكذا أولنا- أن لا حياة بلا حلم والحلم وقود للتطلع ومدعاة لعدم الاستكانة ومصدر للتغيير.

ومن هنا كان النقل أو التطابق بين الأثرين أمينا وكليّا اعتمادا على غاية الأديب وهدف المخرج. التحفيز مبتغاهما والتأثير على وعي القارئ والمتفرج رغبتهما. لا خيانة ولا قطيعة وإن وجد حذف أو إضافات. فالهدف الأصلي يشفع لكل «انحراف» وهو «انحراف» محمود أملت ضرورة الكتابة المراثية وعليه مهما كان النصيب من النقل فالأهم هو نجاح الفيلم. لقد عدّ «غدا...» من أهم الأفلام التونسية. ولا يزال. وهو مرجع هام في توجّه السينما الوطنية.

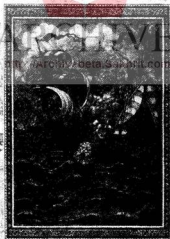
محمود الجمّني

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عبد الواحد براهيم

تغريبة أحمد الحجري

رواية



منشورات الجمل

السرد من المتخيل إلى التمثيل

آمال مختار

ثمة إحساس غريب من المتعة ينتشر في جسد الراوي / الكاتب / الخالق مثل كهرباء جنسية ومثل نشوة الانتصار !
 لما كنت طفلة، كنت أرى ألق تلك المتعة في عيني جدتي وهي تروي لنا تلك الخرافات العجيبة. كنت أغبطها ؟ لا بل كنت أحسدها وهي تخلق لنا من الكلام سحرا وتظفر من اللغة حكايات تطوح بخيالاتنا في الأعالي الشاهقات.
 كان ذلك البريق في عينيها يشي بقدرتها وقوتها وهي تمتلك سلطانا آسرا يدفعنا كل ليلة إلى التمسح بأذيال ثوبها وطاعتها الطاعة العمياء لتؤثت سهرتنا نصف المعتممة بضوء خرافاتها الذي كنا نراه في رؤوسنا.

السرد الشفوي وقوة المخيال

منذ البدء كانت الحكاية. وكما فرك الإنسان في العصر البدائي الحجر فاستنبط النار، فرك أيضا عقله فاستنبط الحكاية / الخرافة / الأسطورة وإذا به يكتشف نفسه خالقا آخر لواقعه غير أنه في إعادة الإنتاج هذه، يجد نفسه مسيرا لهذا الواقع بل إنه سيده.

وعند هذا المفصل تحديدا برزت سلطة الحكاية. أما وسيلة التوزيع الوحيدة في تلك العصور الأولى وحتى زمن غير بعيد، فكانت شفاهية. إذ لم يكن هناك من سبيل لنشر الحكاية / الخرافة / الأسطورة إلا عن طريق الرواية الشفاهية التي تخضع لشروط عديدة تعيد إنتاجها وتطويرها في كل مرة تُروى فيها. ولعل أهم هذه الشروط الفاعلة هو مخيال الراوي أو الحكاء وهو في حد ذاته نتاج واقعه - في الأصل - أما ما يضيفه من نقوش وزخارف على الحكاية فهو نتاج الروح الفنية في هذا المخيال.

تولد الحكاية كنطفة في شكل خبر أو حادثة صغيرة وأحيانا في شكل فكرة في رأس الراوي ثم ينطلق المخيال البشري في عملية الزخرفة أو التطريز أثناء السرد تماما. تكبر الحكاية وتتضخم معبرة على تنوع وتشابك وتعقد الواقع في تلك الفترة أو الحقبة الزمنية التي نشأت فيها وترعرت.

المتلقي لهذه الحكاية والذي قد يصبح راويا بدوره فيما بعد، سيعمل مخياله

وهو سيتقبل الحكاية فيراها مصوّرة في ذهنه. فيحرّك الشخص بعد أن يكون قد رسمها وفق قدرة مخياله الفنية والثقافية. في هذه الحقب الأولى من تاريخ البشرية التي كان فيها السرد شفاهيا، ظلّت الصورة مدمجة في اللغة وتقنيات السرد الشفاهي التي تتغير حسب قدرات الراوي وقدرات المتلقي ومخياله الذي يقوم بعملية إخراج الحكاية بطريقة لاواعية. وفي ذلك ازدهار لهذا المخيال البشري ومشاركة جماعية لتأليف الحكاية وتصديرها وإخراجها بشكل أو بطريقة افتراضية.

السرد المكتوب وتحديد المخيال

عندما اكتشف الانسان الكتابة ثم بعد ذلك الطباعة أصبح تدوين الحكايات والخرافات أمرا طبيعيا. إثر هذا الإكتشاف الذي اعتبر من الثورات الكبرى في تاريخ الانسانية وبعد نشر الخرافات الأولى والأساطير والملاحم التي عرفتھا الانسانية من أبطالها وآلهتها، أخذت الحكاية منحرجات أخرى واكبت بطبيعة الحال تطوّر العقل البشري. فجاء جنس القصة القصيرة الذي يعتمد بالأساس على تقنية التكثيف والاقتصار على معالجة لقطة من حياة الشخصية تكون قادرة على منح المتلقي كل الأدوات الصالحة لتفكيك هذه الحياة وإعادة تركيبها وفق الحياة العادية والواقع المتاح. ونلاحظ هنا أنه بقدر ما اختزلت القصة وحدّت فيها الرؤية والمخيال، منحت المتلقي مزيدا من الحرية لملء الفراغات وبالتالي القيام بعملية إخراج ذاتية وفق إمكانياته الفنية.

ثم جاءت الرواية التي اعتبرت فن العصر بلا منازع، وفي الرواية هناك الامتداد في السرد الذي يسمح بكل التقنيات وكل الفنون حتى أنه يمكن لهذا الجنس السرد أن يحتوي على الشعر والمسرح والموسيقى والرسم والتحليل النفسي. في هذا الجنس الأدبي أو السرد الرحب والشاسع والقادر على احتواء بلع كل الفنون في جوفه، نلاحظ كم حددت الرواية قدرة المخيال البشري على العمل والنشاط فأنت كمتلقٍ تستطيع من خلال الرواية أن تعرف كل التفاصيل عن الشخصية من لون عينيها إلى أحاسيسها ورغباتها، إلى علاقاتها مع محيطها وهنا لن يبقى ممكنا للمتلقي سوى إخراج الرواية في عملية افتراضية ليرى تلك الشخصية تتحرّك، فقط دون إضافة أي شيء لها من خياله بما أنها محدّدة المعالم. وهنا نلاحظ أن القصة القصيرة أقرب وأكثر طواعية وإمكانية لتحويلها أو اقتباسها إلى عمل مرئي منها إلى الرواية التي لن تكون عملية اقتباسها وتحويلها إلى شريط سينمائي أو عمل مرئي عموما مخرصة لأصلها بل إنها ستشكل قراءة ثانية أو قراءة مختلفة.

السيناريو وعود على بدء.

يبدو السيناريو في ظاهره فنا جديدا وهو فن كتابة الصورة أي سرد حكاية بلغة الصورة غير أن الحقيقة هي أن هذا الفن ماهو إلا مرحلة وقتية تربط بين عملية تحويل النص السردى المكتوب أو الفكرة أو الحادثة أو الخبر إلى حكاية سمعية بصرية وما هذا السمعى البصرى إلا عودة إلى الحكاية الشفاهية التي ابتكرها الإنسان في عصوره الأولى غير أن هذه العودة تأتي بأدوات متطورة ومواكبة لتطور العصر من حيث الجانب التقني والفني بعد ثورة الصورة التي عرفتھا الإنسانية.

وإذا النتيجة النهائية هي مادة سردية / حكاية / خرافة / فيلم سينمائي / مسلسل تلفزيوني وهو حكاية شفاهية تروى على لسان شخصياتھا : (الحوار بينها) ومرئية من خلال الصورة.

وكما في الحكاية الشفاهية الأولى التي ابتكرها الإنسان تفسح هذه المادة الجديدة السمعية البصرية / الروائية المجال للمخيال البشرى كي يعمل وينشط ويتسنى ذلك لأن لغة الصورة التي تركز على التفاصيل وعملية المونتاج التي تختزل الزمن الحقيقي إلى زمن سينمائي تجعلان المتلقي يلجأ إلى مخيال لملء الفراغات.

وهنا نلاحظ أن فن الصورة والحركة يعود بنا إلى البدء وإلى نفس خصائص الخرافة الشفاهية.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الإخراج قراءة أخرى للحكاية

ركزت خلال هذه الورقة على علاقة الحكاية السردية بالمخيال سواء كان ذلك لدى الراوي أو لدى المتلقي وما هذا المخيال في رأيي إلا تلك الرؤية التي يصبغها الراوي والمتلقي على الحكاية. وما تلك الرؤية إلا ما يمكن أن نسميه الإخراج.

إن الإخراج السينمائي أو التلفزيوني هو الرؤية التي يقدم من خلالها المخرج حكاية أو حادثة وفقا لشخصيته وثقافته وزاده المعرفي في مجال السينما. والإخراج هو القراءة الأخيرة والنهائية التي يقدم من خلالها المخرج الحكاية السردية التي اختار سردها وفق اللغة السينمائية، وإذا بعملية الإخراج تمنح السيناريو أجنحة سحرية لتحلق الحكاية التي عادت شفاهية مصورة في فضاء أوسع وأكثر رحابة وهو فضاء السينما.

وإذا ما كان ذلك فضل الإخراج على الحكاية التي أصبحت سيناريو كمرحلة وسطى فإن فضل السرد الأدبي على السيناريو هو منحه تلك الخلفية الفكرية

والمعرفية التي نادرا ما تتوفر لدى المخرجين.
ولعل السيناريوهات التي اعتمدت على النصوص السردية المكتوبة من قبل
أدباء قد تكون مؤهلة لتعرف النجاح والخلود مقارنة مع أعمال أخرى انطلقت
كمجرد فكرة.

أخيرا

الأهم في كل ذلك هو أن يظل الإنسان يحلم ويتوق لتغيير العالم وبالرغم
من إدراكه القوي لعجزه إلا أنه لن يكف على المحاولة ولعل هذا التفاوت بين الفرد
والمجتمع وبين الفنان والمجتمع هو الذي أنشأ فن السرد سواء كان أدبيا أو مرثيا،
فالكاتب والمخرج والفنان عموما، لن يسيطر كل منهم على حلمه ورغبته في
التغيير إلا بإعطاء حلمه شكلا ملموسا وبالتالي خلقه لإعادة إنتاج واقعه وفق هذا
الحلم الذي تتجلى فيه القيم الجديدة المرتبطة بالتغيرات الاجتماعية مثل
الحرية والتصدي للتخلف والجهل ومعالجة العقد النفسية.

ويبقى الكسب الثمين في هذه الإشكالية بين السرد الأدبي والسرد المرثي
هو الإبداع الإنساني الذي يؤكد قدرة الإنسان على الخلق وعلى تأكيد إنسانيته أما
تجاوز ذلك فهو مجرد آليات ولدها العصر وتطور الإنسان لبلوغ تلك المتعة وذلك
الضوء الذي يقدح في أعيني الخالق / المبدع وفي عيني المتلقي، ذلك الضوء النابع
من سحر الإبداع وسحر الفن.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

آمال مختار

مصطفى الفارسي الكتابة على جوافي السراب

عبد الواحد براهيم

الرجل الأنيق، والسيارة الفارهة، والزوجة الأوروبية الشقراء، آبهة كاملة، موكب رائع توقّف في طابور الإنتظار أمام بطّاح بنزرت. ليس هذا مكانه المناسب ولكنه توقّف هناك. نزل الرجل الأنيق يشترى تبعا، اقتربت منه وأسأله بلطف :
«هل يمكنكم أخذي معكم إلى تونس؟»
ابتسم دون أن تظهر أسنانه وأجاب :
«إن كنت مستغيثا أغيثك»

قلت : «طبعاً مستغيث... مضطّرّ للالتحاق بتونس ولا أمل في سيارة أجرة مع اقتراب الليل»

قال : «لا عليك! أركب معنا، هذه سيارة الشعب»
وانطلقت السيارة بعد اجتياز القنال، وأنا في المقعد الخلفي أتساءل : هل الرجل تاجر ثري؟ لا. هل هو رجل أعمال ناجح؟ لا. ما باله يقول : سيارة الشعب؟ لابدّ أنها سيارة إدارية، ولا بدّ أنه موظّف كبير!...
كانت عيناه في الأثناء تتفحّصان شكلي في المرآة العاكسة. وعندما التقت نظراتنا قطع حبل تفكيري بسؤال :

«هل تسكن بنزرت بصورة دائمة؟»
أجبت : «أعمل في التعليم وأنتقل في السكن بينها وبين العاصمة» (وبعد صمت قصير) اسمي هو عبد الواحد براهيم..
فوجئ، رفع حاجبيه تعجباً، ورّد بسرعة :
«أعرفك وإن لم أرك»..

سأله : «كيف تعرفني إن لم نتقابل من قبل؟»
أجاب : «من مجلة الفكر، أنا مواظب على قراءتها، وأكتب فيها أيضاً. اسمي هو مصطفى الفارسي» رددت وبني نفس دهشته : «سأعيد نفس عبارتك : أعرفك وإن لم أرك. ومن خلال الفكر أيضاً. لكن لا تقل إن المجلة هي صاحبة السيارة»..

فهم دعابتي فضحك دون أن أرى أسنانه أيضا وأجاب :
«أنا هذه الأيام رئيس مدير عام شركة الإنتاج والإنماء السنمائي، والسيارة ملك الدولة، أي ملك الشعب، لذا تركت تركبها ولو كانت ملكي لما فعلت.. وضحكنا معا وقد زالت الكلفة فساقتنا الحديث طوال الطريق طرائق شتى في شؤون الأدب وشجونه.

هي صدف غريبة ما زلت أنذكر تفاصيلها رغم مرور أربعين سنة على حدوثها. فمئذ ذلك الوقت المبكر فتحت «الفكر» صفحاتها لكلينا فبدأت نشر محاولاتي منذ سنتها الأولى، في العدد السادس بالتحديد، وبدأ مصطفى يكتب فيها ابتداء من السنة الثالثة، وفي العدد العاشر بالتحديد، وسبق أن قرأ كل منا لصاحبه بعض ما كتب، فهو يعرفه -كما قال- دون أن يراه.

بعد أن تعارفنا مواجهة أفلتت من انتباهي أناقة الموظف الكبير وجمال السيارة وأبهة الزوجة الأوروبية، ولم يعد حاضرا أمامي إلا زجاج نظارة مصطفى الغليظ المقعر، وشعره الثائر المشبب. هذه هي علامات كاتب أرهق بصره الحفر في الورق والنش في الكتب. وأحسست بالراحة لشعوري بحضور المثقف وتبخر صورة الموظف الكبير. كان هذا أول لقاء جمعنا ذات مساء خريفي من سنة 1965 على شاطئ قنال بنزرت. ثم تلاقينا بعده بصورة متواترة طيلة الثلاثين سنة الموالية، سواء لما تزامنا في وزارة الثقافة والأخبار، أو لما ترافقنا في رحلات داخل الوطن وخارجه لحضور مؤتمرات هنا أو ندوات هناك، أو في إطار العمل داخل اتحاد الكتاب، مما أتاح لي معرفة مصطفى الفارسي الإنسان بعد أن عرفت مصطفى الفارسي الأديب والفنان.

إذا مرّ بك ولم تعرفه، ستري سحنة متجهمة كأن صاحبها مهموم بأمر، أو مشغول بحدّ مشكل عويص. لكن إذا جلست إليه انطلقت منه الأسارير وانبسط انقباضه، وربما تفكّه معك فأكثر. ينتهي وجهه بذقن صدامي يشي بالعناد وقوة الشكيمة، وفوق الذقن شفتان من رقتهما وانضمامها لا تكادان تظهران. يعلو الفم أنف دقيق متسلّط، وعينان يسترهما زجاج غليظ فلا يظهر لونهما، ولا ما يلوح فيهما من تلونات الروح وتقلبات المزاج. وفوق الجميع حاجبان سريعا ما يرتفعان بشكل هرمي كأنهما مستنفران لكل أمر يحدث : إما للسخرية منه أو التعجب له أو الإندهاش به. وإذا هما يملآن المساحة العريضة لجهة هذا المفكر المثقف كأنما لتأكيد ما يشير إليه الشعر الكثّ الهائج على تخوم الرقبة والأذنين. إذا تكلم في المناير ألحّ على مخارج الحروف وركّز على أواخر الجمل، وراوح في نبرته بين فصاحة الحجاج والجدال وبين تمرطق الهزء والسخرية، وفي كلتا الحالتين يشحن خطابه شحنا لا يمكن أن يفلت منه السامع.

يتناول القلم بحذق ويكتب ببطء رافعا حاجبيه ومحركا يده ببعض التردد، مسوياً وضع الورقة بيده اليسرى ذات الخاتم الأنيق والأصابع الرقيقة. فتأن ومحباً لكل الفنون، وقد يصحّ اعتباره ممثلاً لذائقة جبلي الستينيات والسبعينيات. حضوره المواظب في لجان القراءة أو المراقبة أو التوجيه أو الشراء، صاحبه الرأي في المسرح والسينما والرسم والموسيقى والشعر والأدب، ولا أدري كيف أمكنه الجمع بين صفة المنتج المبدع وبين صفة الإداري الرقيب.

لقد خضعت حياة مصطفى الفارسي إلى ثلاث مراحل كبرى هي :
فترة الشباب الأولى التي عاشها في فرنسا متأثراً بالمذاهب السائدة فيها آنذاك، وأهمها المذهب الوجودي، الذي رغبه فيه صديقه محمد فريد غازي وتأثره بكتابات ألبر كامو وآرائه، وهذا واضح في كتاباته كما يقول توفيق بكار : **هو نزاع رغم حساسيته الاجتماعية والسياسية إلى التأمل الوجودي، ومن سلالة المسعدي الأدبية، متأثر بمنهجه في التفكير والعبارة**، (1). وقد خرج من فترته الوجودية في فرنسا بزاز إيجابي جعله أميل إلى آراء كامو إلى درجة الاستشهاد به في بعض مقالاته : **«إذا قال الوجوديون يجب أن نتمتع بتوالي الحاضر المتجدد المتعدد، فهذا هدفنا الأوحيد وإليه نتطلع نفوسنا وأجسادنا، وهذا مذهب العبث. وهنا نرى كامو يدعم هذا القول ويخرج من العبث بزاز كبير، فهو يثبت أن سرّ عظمة الإنسان في يقينه بأنه ميت لا محالة وأن حمل الحياة ثقيل، لكن علمه بذلك وإقراره بتلك الحقيقة المرة يقهر الموت نفسه، ويخفف من الحمل، أو إن ذلك الحمل يضمن حلّ تاماً بمجرد التسليم بحقيقة وجود ذلك الحمل والاعتراف بذلك الوجود. وإذا كان لهذا الرأي قيمة فهي في جعل المصير في متناول الإنسان يخضعه إلى مشيئته ويؤثر فيه كأي شأن من شؤون»**، (2).

الفترة الثانية هي فترة الحياة العملية بدأها الكاتب بانضمامه إلى خطّ الحركة الوطنية التي كانت تخوض آخر معاركها مع الاستعمار. وإنه من غريب الصدف أن يقطع الطالب مصطفى الفارسي عمله في الإصلاحيات الذي قاده إلى عدد من المقاطعات الفرنسية (3) ويقرر العودة إلى تونس عام 1956 سنة استقلال البلاد لينضمّ إلى النخب الحزبية ويشارك في معركة البناء وإرساء قواعد الدولة الجديدة. وهو إذ يتبوأ مناصب هامة في وزارات سياسية وتوجيهية كوزارة الإعلام أو في الإذاعة، يبدأ عمله ملتزماً بقضايا الوطن رافضاً فكرة الفن للفن. فهو يعلن عن توجهه في مقال كتبه عام 1963 : **«القصة في حياتنا اليومية، فيما يجري أمامنا من أحداث فيما تسجله مخيلتنا وما يجب أن يكتبه القلم. حياة عراك بين القديم والحديث، بين التقليد والتجديد، وحياة صراع بين الحيوية والجمود»**.

بين كلمة الحق ووعود الباطل، بين صرخة اليتميم الجائع ووقاحة النهم الذي لا يشبع من أكل. نحن في أقوى وأعنى عصور حيويتنا، أليس هذا دعوة إلى الكتابة والخلق؟ (4).

بهذه الحمية وهذا الحماس تصدّى كاتبنا لمعالجة الأغراض الاجتماعية والسياسية والذاتية بواسطة قصص تدور حول الثورة على التقاليد البالية وبناء حاضر متطور متمدّن، فجاءت مرآة للحاضر في صراعه المستمر. كان يعطي انطباعاً أنه يعمل ضمن فريق. يحسّ بأن عليه رسالة يجب إبلاغها إلى الناس، فالمهمّ عنده هو الإبلاغ، وما اللغة عنده إلا أداة للإفهام، فلا داعي إلى التفنّن في الصياغة أو التأنّق في العبارة، والمهمّ هو إصدار كتابة سهلة تحمل في طياتها أفكاراً ونظريات، وربما تفلسفاً يبعدها في بعض الأحيان عن دقائق الحياة الواقعية. (5).

هذه الفترة كانت أخصب فترات الإنتاج عند مصطفى، فهو من يوم دخوله الإذاعة الوطنية لم ينقطع عن الإنتاج الإذاعي، إذ كتب حينها ما لا يقلّ عن 40 تمثيلية نشر بعضها منها في كتاب سنة 1961 عنوانه: «قصر الريح». وكتب للمسرح متعاوناً مع التيجاني زليلة مسرحيات: «الفتنة»، و«رستم بن زال»، و«البياض»، و«الأخيار»، و«الفيلين يحترق أيضاً». وأصدر أولى رواياته «المنعرج» الفائزة بجائزة بلدية تونس عام 1963، أورد فيها بعد مجموعات قصصيتين: «القنطرة هي الحياة» (1968)، و«سرق القمير» (1971)، ثم برواية «حركات» (1978).

ورغم إيمانه بأن صوته لا يسمع جيداً في دوائر الحكم، وبأن صراحته لا تعجب بعض أعضاء الحزب الذي ينتمي إليه، بقي على ولائه المطلق لبورقيبة ونهجه، يعلن ذلك دون مواربة، بنفس الحماس الذي يوجّه به انتقاداته إلى ممارسات لائتزيه على مستوى الدولة أو الحزب.

ففي العدد الخاص الصادر عن مجلة الفكر بمناسبة الذكرى الأربعين لانبعاث الحزب الحر الدستوري كتب مصطفى الفارسي نصّاً مسرحياً بعنوان «إن شائنك هو الأبتّر» جاء في خاتمته:

صوت 1: نحن بورقيبيون بطبيعتنا، لأن الحرية تجسّمت في بورقيبة دون التواءات أو ضباب.

صوت 2: نحن هنا يا سادة خزّان من الطاقات الحقيقية، نعطي عن رضى منا، ونساعد دون تهريج، ونلتفّ دون تظاهر. فبالله أقسم أن تفانينا لحزب الشعب وتعلّقنا بأب الشعب، وولائنا لدولة الشعب، وكلّ العواطف التي تتأجّج في طبّات الصدور لتعادل في الميزان، أو تفوق، كل تحزّب صارخ وكلّ تسابق، وكلّ ظهور... (6)

الفترة الثالثة بدأت تتجلى منذ انحسار الحركة الاشتراكية، إذ تصاعدت موجة بورجوازية جديدة حريصة على مصالحها، وتؤكد حدوث صدام مع الواقع الذي فرضته. وهو واقع مخالف للمبادئ الكبرى التي انبنى عليها كفاح التحرير الوطني. في نفس الوقت تأكدت دكتاتورية الحكم ورغبة الانفرادية، مما دفع شيئا فشيئا إلى عبادة شخصية الحاكم مع إسكات كل صوت معارض ولو بالقوة. وهكذا دخلت السلطة في مشاحنات أدت إلى قمع حركات المعارضة بما في ذلك الحركات العمالية التي كانت أكبر نصير لها أيام الكفاح.

من هذا المنحى اعتبر مصطفى الفارسي نفسه داعية لتخليص المستقبل الوطني مما يكبله، ومعبرا عن الغيبات المتتالية التي مني بها المجتمع. انتصب داعية شبيهها بشخصية الشاعر الذي تمرّد على الملك مردان في رواية «حركات»؛ ذلك الشاعر المتهوّر القذّاح الذي لا ينفكّ ينجح ويؤثّر القلوب ضدّ عرشنا... رجل يحلم بالعدل والمساواة.. كل ما يستحقّه هو الرثاء من طرف الملك مردان فينعتّه بالمسكين الذي عاش يجري وراء السراب، ويقول عنه: «مات وهو يأمل ما لم يدرك، ويجمع ما لم يأكل، ويبني ما لم يسكن» (7).

هل من السهل على موظف رسمي في قطاع الإعلام يعلم ما لا يعلم غيره ويرى ما لا يراه غيره، أن يقول كل شيء بوضوح؟ هل في إمكانه الخروج ولو قليلا عن دائرة الانضباط والانضباط...؟ موقف صعب أجبر الكاتب على احتماله، هو موقف الداعي إلى الاستقامة وحلّاح المجتمع فتعترضه قوى الصدّة والأذنية تحاول خنق صوته وإغاقه حرّكه، خاصة وهو في وضع اجتماعي مقيّد بظروف معيّنة وحسابات خاصّة، تدفع به إلى «صراع مرير بين التمسك بالمبدأ وضغوط الواقع اليومي، وبين التوق إلى الحرية والعدالة وبين الوضع الاجتماعي المقيّد بظروف الزمان والمكان» (....) واقع ملموس يعيشه الكاتب، ويعيشه كل كاتب في وضعه؛ بدأ مسيرته الفكرية في لهيب التحمّس لقيم العدالة والحرية، ثم دخل معترك الحياة وتقمّص مسؤوليته فردا في خلية اجتماعية مضيقّة فأصيب بالفتور، لكن بقيت في أعماقه جذوة المفكر الناضج، تحوّل أشواقه إلى إبداع فني، (8).

تأتي بعد ذلك مرحلة الانكفاء على الذات نتيجة ما أصاب النفس من إحباط لكثرة ما صرخت في واد غير ذي زرع، وهما هو إما موظف بدون وظيفة، أو مدير بدون إدارة، ثم لا يصدر عنه أي كتاب جديد. فيشغل نفسه بقضايا العالم الثالث عبر مجلة «لوتس»، فهو إما مهتمّ بقضية فلسطين، وإما بقضايا آسيوية متنوعة، وإما بالقضايا الإفريقية، لكن أيا من هذه القضايا لا تملك أملا تمنحه، ولا بابا تفتحه.

هكذا شق مصطفى طريقه محاولا التوفيق بين قيمه وأوضاعه. في دائرة من
 الصّدق بمعنييه الفنّي والأخلاقي، معتدّاً بمقولة شاعرنا الكبير أبي القاسم الاشابي :
 لا أنظم الشعر أرجو به رضا الأمير
 بمدحـة أو رثاء يهدى لربّ السـرير
 حسبـي إذا قلت شعرا أن يرتضيه ضميري

هوامش :

- (1) توفيق بكّار : مختارات من الأدب التونسي المعاصر ج 2، الدار التونسية للنشر، تونس
 . 1985
- (2) مصطفى الفارسي : بين العبث الوجودي والفعل الاشتراكي، الفكر جانفي 1966، ص 12 .
- (3) ترجمة مصطفى الفارسي، الفكر فيفري 1965، ص 23 .
- (4) مصطفى الفارسي : القصة كاميّة فينا، الفكر ماي 1963، ص 18 .
- (5) عبد الواحد ابراهيم : الرواية التونسية في مطلع الألفية الثالثة، محاضرة أُلقيت بجامعة
 كيبك مونريال (كندا) في 5 جويلية 2001 .
- (6) مصطفى الفارسي : إن شائت هو الأمير، الفكر مارس 1974، ص 44 .
- (7) مصطفى الفارسي : حركات، دين، تونس 1978 .
- (8) محمود طرشونة : مباحث في الأدب التونسي المعاصر، عالم الكتاب، تونس 1989، ص 82 .

عبد الواحد ابراهيم

مصطفى الفارسي : من الواقعية الإجتماعية إلى الواقعية الجديدة إلى التجريب

بوروي عجينة

1 - مسيرته الأدبية :

ولد في 1931/10/26 بصفاقس. زاول تعلمه الابتدائي والثانوي بها، وتحصل على البكالوريا (سنة 1952). سافر إلى فرنسا ودرس بباريس بجامعة «الضربون»، وأحرز منها الإجازة في الآداب (1955). وشهادة الدراسات الإسلامية العليا ببحث عن «ثورة القرامطة» (1956).

عاد إلى تونس وعمل في مصالح إدارية، فقد التحق بوزارة الأخبار (1956)، ثم بالإذاعة مديرا لمصلحة العلاقات الخارجية (1959)، ثم عين مديرا عاما لشركة (للإنتاج والتنمية السينمائية) العمومية (1962-1968)، والتحق بوزارة الشؤون الثقافية (1969) وشغل خطة مساعد مدير بإدارة الآداب بها، ثم مدير دائرة المسرح بالوزارة نفسها، ثم مديرا لدائرة الآداب بها. وظل يعمل مستشارا بالوزارة إلى أن أحيل على المعاش المبكر (سنة 1986).

انتسب مصطفى الفارسي في الأثناء إلى جمعيات ثقافية عديدة، وتقلد فيها مسؤوليات، منها «نادي القصة» بالوردية والاتحاد الوطني للكتاب التونسيين منذ تأسيسه في بداية السبعينات وجمعية حقوق المؤلفين والملحنين ومجلة «لوتس» الناطقة بلسان اتحاد كتاب إفريقيا وآسيا عندما كان مقرها بتونس (وكان المؤلف ضمن هيئة تحريرها)، ورابطة التضامن والسلام بالمغرب العربي وساند المقاومة الفلسطينية وربطته صداقة بمعين بيسو ومحمود درويش.

نظم الفارسي الشعر وكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية وأدب الرحلة والمقالة الصحفية والنقد الأدبي وترجم الأدب من الفرنسية إلى العربية وألف بالفرنسية الدراسة الحضارية. وقد نشر أعماله في صحف ومجلات منها «الفكر»، و«قصص»، و«لوتس»، و«الحياة الثقافية»، و«المسار»، و«الآداب»، و«الصباح»، و«العمل»، وغيرها...

وقد اقتبست ثلاثة أفلام قصيرة من ثلاث أفاصيص له هي : «سلسلة من ذهب»، و«2 + 2 = 5»، و«سرق القمور». (أفلام تلفزية أو سينمائية) إنتاج ساتباك أو

التلفزة التونسية. وصادر كتاب «حركات» ومنع من التوزيع إثر نشره سنة 1978 . ثم طبع مرة ثانية سنة 1996 بعد حوالي 18 سنة وتم توزيعه .
وقد درس الأستاذ طرشونة أثر «حركات» في الجامعة التونسية ضمن مناظرة التبريز في نهاية القرن العشرين في سياق استعمال التراث في الرواية العربية. ودرس الأستاذ محمد رشيد ثابت «حركات» في مادة الأدب الحديث للسنة الرابعة في كلية الآداب بسوسة في بداية الألفية الثالثة. وأنجز رسالة دكتوراه دولة بإشراف د. حسين الواد عن التجريب وفن القص في «حركات» والإنسان الصفر، وعدد آخر من الروايات العربية الجديدة وناقشها بكلية الآداب بمتوبة سنة 2003 .

2 - مؤلفاته : سردية ومسرحية وحضارية :

- «الفنطرة هي الحياة» : (قصص). تونس. الدار التونسية للنشر 1968 .
- «سرق القمور» : (قصص). تونس. الدار التونسية للنشر 1971 . ثم ط. دار شوقي للنشر. ط. 10 . 1999 (تقديم أبو زيان السعدي) : «مصطفى الفارسي كما أعرفه» (5-10).

من أقاصيص المؤلف المنشورة في المجلات :

- * «يوم عيد» ، الفكر ، السنة 5 . العدد 6 . مارس 1960 (25-28).
- * «من يدري» ، ربما ، الفكر ، السنة 7 . العدد 5 . فيفري 1962 (12-18)
- * «تطهير الفتاتيش» ، التجديد ، السنة 1 . العدد 7 . فيفري 1962 (48-53)
- * «النفحة الشافية» ، الفكر ، السنة 8 . العدد 1 . أكتوبر 1962 (21-32)
- * «سرق القمور» ، مجلة ، قصص ، العدد 5 . أكتوبر - ديسمبر 1967 (42 وما بعدها).

- * «ربطة العنق» ، الفكر ، السنة 14 . العدد 2 . نوفمبر 1968 (15 وما بعدها).
- * «عمل غريب» ، الفكر ، السنة 29 . العدد 4 . 1984 (35 وما بعدها).
- * «وفاء» : (قصة للأطفال).

وللمؤلف : - «المنعرج» : (رواية). تونس. الدار التونسية للنشر 1963 .
- «حركات» : (رواية تجريبية). تونس الدار التونسية للنشر 1978 . ثم ط. دار سحر للنشر 1996 . تقديم جلول عزونة (3-14). ودراسة محمود طرشونة في آخر الكتاب (109-119).
- «قصر الريح» : (مسرحيات إذاعية). تونس. الشركة التونسية للنشر والتوزيع 1961 .

وله مسرحيات بالفصحى منشورة (كتب بعضها بمفرده وبعضها الآخر

- بالاشتراك مع التيجاني زليمة) : **الفتنة**، (1971) - **رستم بن زال**، (1972) - **الأخيار**، (1973) - **السنابل**، (1979) - **الغليين يحترق أيضا**، (1981) - **الطوفان**، (1984). (وهذه المسرحية كانت مثّلت سنة 1969) - **البيادق**، (1992).
- **سور الصين**، : (مسرحية الصيني ماكس فرنش) : تعريب بتصرف.
- فضاءات مسرحية، العدد المزدوج 6/5، السنة 2، 1986 (72-119).
- * **فصل ورقات مسافر 18**، (أدب رحلة) ، الحياة الثقافية، العدد 18 . نوفمبر - ديسمبر 1981 (56 - 65).
- **من الشرق تبرز الشمس**، : (تاريخ كوريا الشمالية) تونس 1982 (بالفرنسية) «A l'est se lève le soleil».
- **من أجل نظام اقتصادي عالمي جديد**، : (دراسة حضارية عن رومانيا). تونس 1983 . (بالفرنسية).
- له أشعار منها ما أورده عمر بن سالم : في مختارات لشعراء تونسيين..
- تونس - ليبيا. الدار العربية للكتاب 1992، أن تحيا، وقسمات ممزقة، (508-512).
- وللمؤلف مقالات وتقديم كتب ومحاضرات منها :
- * **القصة كامنة فينا**، : محاضرة كان المؤلف ألقاها (سنة 1960). ونشرها في الفكر، السنة 8 . العدد 8 . ماي 1963 (وما بعدها). وأعيد نشرها في مقدمة القنطرة هي الحياة، الدار التونسية للنشر، ط 1 . 1968 . ط 8 [د.ت.]. (26-7).
- * **لغة المسرح**، مجلة الآداب، العدد 4 . أبريل 1972 (101-104).
- * **ودكر الإنسان بإنسانيته**، : (خواطر حول الموضوع الرئيسي للمؤتمر التاسع للأدباء العرب)، الفكر، السنة 18 . العدد 7 . أبريل 1973 (30-41).
- * **مقالة عن تعيش وترثي الرّيش**، للحمزاوي [الفكر، السنة 22 . العدد 6 . مارس 1977 (33 وما بعدها).
- * **تقديم مجموعة قصص نعيمة الصّيد، الزّحف**، : الكويت، الربيعان للنشر والتوزيع 1982 . القيشا والسندباد، : (5-11). وكان الفارسي حرّر التقديم سنة 1976 .
- * **مقالة عن نعيمة الصّيد مجلّة قصص**، العدد 37 . جويلية - سبتمبر 1977 (75-72).
- * **أدب النفس وأدب القلم**، [شهادة عن مجلّة الفكر ومسيرتها بعد 30 سنة من إنشائها] . الفكر، السنة 31 . العدد 1 . أكتوبر 1985 (146-149).
- * **نحن ومحسن بن حميدة**، مجلة المسار، العدد 18 . أكتوبر 1993 (79-86) [شهادة عن محسن بن حميدة).

3- مراجع بالعربية :

- صالح القرمادي : « القصة في تونس منذ الاستقلال ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد 2 ، 1965 (96-100) ، ملتقى القصاصين المغاربة ، المركز الثقافي بالحمّامات - تونس 1968 (شهادة الفارسي) (143-152) .
- أبو زيّان السّعدي : « مصطفى الفارسي كما أعرفه » ، تقديم ، سرقط القمر ، (1971) ط . 10 دار شوقي للنشر 1999 ، (5-10) .
- مقابلة مع مصطفى الفارسي : (أجراها حسن نصر) ، مجلة «قصص» ، العدد 19 ، أبريل - جوان 1971 (63-75) .
- محاولة المؤلّف : جريدة «العمل» ، في 1971/8/23 .
- محمد صالح الجابري : « دراسات في الأدب التونسي ، تونس - ليبيا ، الدار العربية للكتاب 1978 (53) .
- «البطل في قصص الفارسي» ، قصص ، العدد 44 ، أبريل - جوان 1979 (56) وما بعدها) .
- محمّد الهادي العامري : « القصة التونسية القصيرة من خلال مجلة الفكر » ، (1966-1969) تونس ، دار بوسلامة للنشر 1980 .
- أبو زيّان السّعدي : تقديم مسرحية «الفلين يحترق» ، (1981)
- نجاة دربال ومحمد الحبيب السّالمي : «ساعة صفاء» ، تونس ، الدار التونسية للنشر 1983 (99-104)
- «مختارات من الأدب التونسي المعاصر» ، الدار التونسية للنشر 1985 (جماعي) توفيق بكار : وأورد للمؤلّف «باب الميم» من رواية «حركات» ، (ج . 2 ، 221-230) . وجعفر ماجد : وأورد له قسما من إحدى مسرحياته : (ج 1 ، 369-370) .
- «البطل في القصة التونسية» ، الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985 .
- رضوان الكوني : «المسيرة الروائية في تونس» ، قصص ، العدد 70 ، أكتوبر - ديسمبر 1985 (62-71) ، حلل ضمن الدراسة كتاب المؤلّف «حركات» .
- محاوره المؤلّف : «مع مصطفى الفارسي بدون تكلف» ، «الصباح» ، في 1986/3/1 (ص 9) .
- محاوره المؤلّف (حاوره حسن بن عثمان) ، «الرأي» ، في 1987/2/13 .
- محمد بن رجب : مقالة عن «حركات» ، «الصباح» ، في فيفري 1987 .
- أبو زيّان السّعدي : مقالة عن «حركات» ، «الصباح» ، في فيفري 1987 .
- أبو زيّان السّعدي : «من أدب الرواية في تونس» ، الشركة التونسية للتوزيع 1988 . تحدث عن «المنعرج» : (31-38) و«حركات» : (39-44) .
- أمال مختار : «في داخل بيت مصطفى الفارسي» : (تحقيق) مجلة «الإذاعة

والتلغزة، العدد 691 في 1988/3/6 (25-28).

• محمود طرشونة : ضمن «مباحث في الأدب التونسي المعاصر» تونس. المؤلف 1989، مقومات قراءة شمولية للأدب العربي مع تطبيق على «حركات» [للفارسي].

• جان فونتان : «الأدب التونسي المعاصر» الدار التونسية للنشر 1989 (26، 41، 49-50).

• عمر بن سالم : «اتحاد الكتاب التونسيين» القانون الأساسي وتراجم الأعضاء، تونس-قرطاج. بيت الحكمة 1989 (414-417).

• «الثقافة جد» : (شهادة المؤلف) مجلة، المسار، السنة الأولى. العدد الثاني. شتاء 1989 (155-156).

• مصطفى الكيلاني : «إشكاليات الرواية التونسية من النشأة إلى 1985» تونس-قرطاج. بيت الحكمة 1990.

• مصطفى الكيلاني : تاريخ الأدب التونسي، الأدب الحديث والمعاصر. مختارات من الرواية، تونس-قرطاج. بيت الحكمة 1990. وقد نشر له قسما من رواية «المنعرج» (39-45) وقسما من رواية «حركات» المرجع نفسه (46-52).

• بوشوشة بن جمعة : «مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة» تونس-قرطاج. بيت الحكمة 1992. وقد نشر له قسما من رواية «المنعرج» (ج. 1، 164-170).

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

• عمر بن سالم : «مختارات لشعراء تونسيين» تونس-ليبيا. الدار العربية للكتاب 1992. وقد نشر له قصيدتين : «أن تحيا» (505-507) و«قسمات ممزقة» (508-512).

• مصطفى التواتي : «جدلية الريف والمدينة في القصة التونسية من الاستقلال إلى 1972» صفاقس. دار محمد علي الحامي للنشر 1992. (حلل أفايص منها أقصوصة المؤلف «المنظرة هي الحياة» المنشورة سنة 1968 (في عدة مواضع من الكتاب)).

• مصطفى الكيلاني : دراسة «التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي» «الحياة الثقافية» العدد المزدوج 65/64. سنة 1992. (66-80). درس ضمنها رواية «حركات» (69-70 و79-80).

• «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر» تونس-قرطاج. بيت الحكمة 1993. أحمد ممو (64-70 و80). ومحمود طرشونة (152) وطرشونة وممو (174 و176).

• شخصية العدد : مصطفى الفارسي (ملف). «المسار» العدد 16. جوان 1993 (49-117). ويتضمن الملف ترجمة حياته. وحوارا معه. وببليوغرافيا من إعداد

جلول عزونة. وشهادة الفارسي : «أنا أكتب لا أكثر ولا أقل».

• رضوان الكوني : ضمن «الكتابة القصصية في تونس خلال عشرين سنة 1984-1964» منشورات «قصص» 1994 . (111 و 129-128 و 144 و 184 و 189).

• عمر بن سالم : «كتاب من تونس» تراجم.. تونس. دار سحر للنشر 1995 . (172-173).

• الطاهر بن يحيى : تداخل الأجناس الأدبية وتعدد أنماط الكتابة في رواية «حركات» لمصطفى الفارسي.. مجلة «آداب» كلية الآداب بالقيروان. العدد 1 . أفريل 1997 . (3-34).

• «سرق القمر» : (قصص). تونس. دار شوقي للنشر. ط. 10 . 1999 . (الغلاف الأخير : ترجمة حياة الكاتب وقائمة مؤلفاته).

• حمادي صمود : ضمن كتابه : «من تجليات الخطاب الأدبي» ج. 1 : قضايا نظرية. قرطاج. دار قرطاج للنشر 1999 . تحدث عن «التجريب» عامة (63-65).

• توفيق بكار : دراسة قدم بها كتاب المؤلف «زمن الترهات» (1988). ثم ضمن مؤلف بكار «مقدمات» تونس. دار الجنوب للنشر 2002 . الدراسة نفسها وعنوانها «المأساة الملهاة أو بين مسرح الدمى ومسرح الدماء» (29-34).

• محمود طرشونة : «من أعلام الرواية في تونس» تونس. مركز النشر الجامعي 2002 . (الباب الثاني : الدراسة الثالثة) : «مصطفى الفارسي : الأدب موقف».

• محمود طرشونة : «واقع الكتابة الروائية في تونس» «قصص» العدد 130 . أكتوبر - ديسمبر 2004 . (65).

• محمد رشيد ثابت : «التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات» نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة. وتونس دار ابن زيدون للنشر 2005 . أطروحة دكتوراه دولة بإشراف د. حسين الواد. ناقشها بكلية الآداب بمتونة في جوان 2003 . درس ضمنها رواية «حركات» (في مواضع عديدة).

• سمير العيادي : «أنطولوجيا المسرح التونسي» : (منتخبات). جمع وتقديم. تونس. منشورات اتحاد الكتاب التونسيين 2005 . عرف بالمؤلف وأورد له وللتيجاني زليمة مقطعا من مسرحية «البياض» (319-323).

مراجع عربية أخرى :

• شهادة المؤلف : ضمن برنامج تلفزيوني أعدّه مصطفى عطية «مؤناسات» حلقة جويلية 1983 .

• منجي الشملي : عرض «حركات» ضمن لقاء مع مصطفى الفارسي نظمته المركز الثقافي لمدينة تونس . أوائل فيفري 1987 . ونشطه توفيق بكار ومنجي

- الشّملي. (انظر التعليق على اللقاء : حسن بن عثمان «الرأي» في 1987/2/13).
- شهادة المؤلف : (لقاء معه) ضمن أعمال ندوة «الأدب العربي المعاصر في تونس بين الإبداع والتلقي» يوم 1987/8/2 . (المخطوط موجود عند جلول عزونة).
- مراسلة بعثها إلينا المؤلف سنة 2002 . قرص اتحاد الكتاب التونسيين سنة 2003 .

4 - مراجع بالفرنسية :

- الأب لولونغ : Le Long : غرّف بالمؤلف وترجم له أقصوصة «تطهير الفتاتيش» إلى الفرنسية بعنوان «صيحة الديك» . «Le chant du coq» . «إبلا» . العدد 104 . 1963 .
- محاورة المؤلف : جريدة «لاكسيون» «L'action» في 1972/8/26 .
- جان فونتان : «عشرون سنة من الأدب التونسي» 1956-1975 . الدّار التونسية للنشر 1977 . (16 . 24 . 120-124 . 134-135 . 139 . 147 . 151 . 153 . 158) .
- محاورة المؤلف : مجلة «ديالوغ» «Dialogue» في 1978/6/3 . (ص 196) .
- عبد القادر بن الحاج نصر : «مظاهر من الرواية التونسية» . الدّار التونسية للنشر 1981 . «Quelques Aspects du roman tunisien» . حلّ ضمنه رواية «المنعرج للغارسي» . في مواضع عديدة .
- توفيق بكار وصالح القرماضي : «كتاب من تونس» . باريس . سندباد للنشر 1981 . «Ecrivains de Tunisie» . تحدّث عنه بكار في المقدمة (35) . وترجم له القرماضي قسما من «القنطرة هي الحياة» (105-114) .
- مقالة عن «حركات» . لابراس «La Presse» . جويلية 1983 .
- جان فونتان : «ملاحم من الأدب التونسي» . تونس . رسم للنشر «Aspects... de la littérature tunsienne...» (57 . 75 . 119 . 160 . 167 . 172-173) .
- جان فونتان : «دراسات في الأدب التونسي 1956-1975» . تونس . دار التّورس 1989 . «Etudes de littérature tunsienne...» . تحدّث عن «حركات» (76) . وذكر مراجع عن المؤلف : (78-79) .
- جان فونتان : «نظرات في الأدب التونسي» . تونس . سراس للنشر 1991 . «Regards...» (8 . 15-16 . 21 . 30 . 107) .
- جان فونتان : «أحاديث عن الأدب التونسي المعاصر» . تونس . دار الجنوب للنشر 1998 . «Propos...» (28 . 34 . 79 . 80-81) .
- جان فونتان : «بحوث في الأدب العربي الحديث» . تونس . نشر «إبلا» 1998 . «Recherches sur la littérature arabe moderne» . تحدّث عن

، حركات، (120).

• جان فونتان : « تاريخ الأدب التونسي »، تونس، ط. 2، سراس للنشر 1999 .
« Histoire... »، ج. 3، (106-114)

• فرج الحوار وحافظ الجديدي : « منتخبات من القصة القصيرة التونسية »، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين 2003 . سلسلة ضفاف، « Anthologie... »، وترجما له قسما من قصته الطويلة، الطريق، [وكان المؤلف نشرها ضمن مجموعته القصصية، سرقت القمر، سنة 1971].

5 - قال المؤلف متحدّثا عن مسيرته الأدبية وعن الكتابة [سنة 1971] :
« الحياة عندي في صراعنا الدائب للحياة، في قلبنا للواقع المعاش وفي خلق واقع جديد يعتمد - أساسا - فعل الإنسان في سبيل استكمال الذات، وإذ لا كمال للذات فيكفي أن نقضي العيش في المحاولات، إذ المحاولة في نظري بداية كلّ فعل، وقد قلت في « المنعرج » : « يقيّدونك بأصفاك من حديد ويقولون لك هلم إلى السباق فأنت حرة.. وأعتقد - يقينا - أن الحياة في علك أنك مقيد بأصفاك من حديد وفي إقدامك رغم ذلك على خوض غمار السباق، هذه نظرتي إلى الحرية، [...]، وقد عقدت العزم على الصمود وعلى الكفاح، المستمّر، إذ لا مناص من المسؤولية بآية حال لأنها في صميم المأساة، ولأنّي شخصية من شخصيات المأساة أعيش محنة دائمة وأقضي العمر في المعاناة، لقد اخترت، ولا مناص من تبعة هذا الاختيار إن خيرا وإن شرا.. » (66).

[وقال متحدّثا عن تجربته في المطالعة وعن اللغة] : « لم أكن من المطالعين العاكفين. وكان أترابي طيلة سنوات الدراسة الثانوية والعليا يقرأون ويمعنون، وكنت أكتب وأمعن. ثم توطدت في هذه العادة فحاولت أن أجد لها مبررا. [...] ربما يكون مأتى ذلك في الواقع نوعا من الكسل هو كسل العين فأنا من حملة النظارات منذ نعومة الأظفار. وما زلت أخشى على عيني من عمى أمّي وسعبي أن لا أنهك نظري. لكن هناك مبرر آخر. [...] أقول إنّي لا أقرأ ما كتب القصاصون في لغتي بالخصوص لأحمي النفس من الاقتباس شعوريا كان أولا شعوريا ولثلا أنأثر بما تأثروا، إذ نحن لم نعش نفس التجربة، وفي التآثر بتجربة الغير تفسخ [...] ربما حشرني بعضهم في زمرة المحافظين - من هذه الناحية على الأقل - وهي تعلقي بسلامة اللغة التي يكتب بها كتاب العربية أو الدارجة، وإنّي لمؤمن في (68) هذه المحافظة لاعتقادي بأن لا سبيل لوجود لغة ثالثة معلقة بين سما، الفصحى وأرض الدارجة، فلما أن نكتب في العربية ما لا يقض مضجع سيبويه، وإما أن نكتب في الدارجة ما لا يستنكفه العروي أو المرحوم الدوعاجي من قبره.

هذا رأيي في اللغة ويعزّزه اعتقادي أن لا سلامة للمعاني إذا لم تسلم اللغة التي تكسوها أو تلبسها، فالاتصال بين هذه وتلك عضويّ في نظري، والفصاحة إفصاح.. (69).

مقابلة مع مصطفى الفارسي : (أجراها حسن نصر). مجلة «قصص». العدد 19
أفريل-جوان 1971 (66-69).

وقال المؤلف متحدثاً عن موقفه من الأدب والكتابة الأدبية [سنة 1973] :
«ومن البديهي أن الكاتب إذا كان أديبا مفكراً يحقّ سيكتب أكثر فأكثر رغم العراقيل التي تعرقل سيره ورغم التنكر له وهذا الوضع الحرج الذي يجعله بين بين، منبوذاً من العامة الجاهلة ومقهوراً من قبل السلط الرجعية الحاكمة. من البديهي أن الكاتب سيكتب لإيمانه بأنّ تحمل الرسالة أيسر عليه من غيره، وهي رسالة تاريخية تجعله مسؤولاً عن مصير مجتمعه، مجتداً لخدمة القضايا العادلة في وطنه ووراء حدود بلاده. وفي نفس الوقت شوكة في حلق الطغاة، وصوتا صادحا يبشّر وينذر وترنم ويتوعّد، وهي مسؤولية لا يمكن في نظرنا أن يتحملها مذهب ديني أو ملة أو نحلة أو نقابة أو حزب سياسي..» (35).

«وأضاف» : «ولا يعني هذا أننا نقدّم الأدب على العلم، فهذان وجهان للفكر البشري ولا بدّ منهما لتركيّز الحضارة وتطوير حياة الإنسان..» (36).
«وذكر الإنسان بإنسانيته..» الفكر.. السنة 18. العدد 7. أفريل 1973. (36).

6 - من أقوال النقاد : <http://Archivebeta.Sakhr.it>

قال محمد صالح الجابري : «هذه النزعة الواقعية [الدي الفارسي] لا تتناول الواقع كما هو فحسب... ذلك أنّها تتناول قضايا الإنسان وطموحه وصراعاته وضروب ما يعاني من تمايز وحيف وظلم وحبّ وكرهية ومثالية وإسفاف، وتلمس في معالجتها الدافع الأساسي لما يحرك التاريخ ولما يجب أن تكون عليه الحياة في مستواها الإنساني والحضاري الرائع..»

«دراسات في الأدب التونسي.. تونس - ليبيا. الدار العربية للكتاب 1978 (53).

وقال محمود طرشونة في سياق قراءته رواية «حركات» [1978] : «هو أثر قصصي للكاتب التونسي مصطفى الفارسي بعنوان «حركات» الذي تضمّن لوحات فنية طريفة مثقلة بالمعاني الهادفة إلى تحرير الإنسان العربي من كلّ القيود التي تكبل فكره وحريته. وتضغط على طاقاته الخلاقة بدعوى مقاومة الفوضوية والتصدّي للتمرد..»

«وأضاف» : «هذا الكتاب يمتاز بتنوع في الأشكال الفنية، وصهر لأنواع الأدبية دالّ على موقف واضح من التراث والحداثة، ولما تضمّن من شحنات فكرية

تتعلّق بقضايا العروبة والوحدة والنضال المشترك وبمشاركة اجتماعيّة تهتمّ علاقة الفرد بالجماعة ووظيفة المثقّف في المجتمعات النامية، وبصفة عامّة كلّ ما يتعلّق بقضايا العدل والحرّية في العالم الثالث، يضاف إلى كلّ ذلك حضور الكاتب بين السّطور، وبالأخصّ في المساحات السردية التي نستشفّ منها تمزّق المؤلّف بين الإصداع بمواقفه الشخصية والضغوط المختلفة التي تدفعه إلى الاقتصار على الإيحاء، والرمز لكنّها رمزيّة شفافة لا تكاد تخفي مقاصده مهما حاول الإيغال في الزّمان والمكان والخيال.. (ص 71).

وأضاف أيضاً: «ويتضح من التحليل الشّموليّ لهذا الأثر أنّ الخيط الرّابط بين مختلف عناصره هو الجمع بين المتناقضات، فإنك تتعايش فيه بدون تنافر أركان القصة والمسرحيّة والخطورة (ص 71) والأسلوب الإيحائي والأسلوب التّقريرّي والأسلوب الرّمزي في نفس الوقت. وتجد فيه مستويات لغويّة متفاوتة بين الفصحى والدّارجة وما يسمّى بالّلغة الثّالثة. وقد تضمّن صوراً من التّاريخ العربي القديم والتّراث الصّيني والتّاريخ المعاصر، كما احتوى مشاكل فكريّة وسياسيّة واجتماعيّة. والثّورات فيه ناجحة وفاشلة. وقد تكون مجرد عدوان لا يراعي حسن الحوار، إلى غير ذلك من المتناقضات الدّالة على تمزّق المثقّف العربي بين ثقافات وحضارات وأوضاع هي بدورها متناقضة. ولعلّ أزمته ليست سوى تعبير عن أزمة المجتمع الذي أفرزه فأفرز بدوره بنية أدبيّة مشوّرة تشير إلى ما سمّاه مصطفى الفارسي في عنوان إحدى رواياته بـ «المنعرج». وهذا المزج بين المتناقضات ليس إلّا صورة لمختلف أوضاع البلاد العربيّة...» (ص 72).

كتاب «مباحث في الأدب التّونسي المعاصر».. تونس. المؤلّف 1989. دراسة «مقوّمات قراءة شموليّة للأدب العربي مع تطبيّق على «حركات» [للفارسي]».. (63-83). ثمّ في آخر رواية «حركات».. تونس. ط 2. دار سحر للنشر 1996 (109).

وقال جان فونتان في مستهلّ حديثه عن «شكل جديد» في سبعة روايات تونسيّة من الثّمانينات متحدّثاً عن «حركات»، التي ظهرت في السّبعينات: «ظهر شكل جديد في الرواية في نهاية السّبعينات. والغريب في الأمر أنّ رائده كاتب معروف. وتكمن جدته في استعمال جميع إمكانات اللّغة للتعبير عن الانطباعات والمواقف في مواجهة الانفراد بالحكم وظهور طبقة من الأثرياء الجدد... ولم تمثّل رواية «حركات» مع ذلك منعرجاً ملحوظاً إلّا أنّها فتحت الباب لكتابات أخرى [لاحقة] منها «الرّحيل إلى الزّمن الدّامي» لمصطفى المدايني في بداية الثّمانينات عندما أضحى الشّكل الجديد في خدمة إحدى أهمّ قضايا الرواية التّونسيّة وهو السّعي إلى تحقيق الهويّة مقابل الحضارة الغربيّة..

دراسات في الأدب التّونسي 1956-1975.. تونس. دار النّور 1989.

وقال جان فونتان : «مصطفى الفارسي فنّان بارع في جميع الأجناس. وقد نشر، رغم الصعوبات، مؤلفات هامة تصور تمرّق جيل كامل، واستعمل لذلك وسائل أدبية قيّمة».

نظرات في الأدب التونسي، تونس. سراس للنشر 1991. «Regards...» (16).
وقال مصطفى التّواتي في سياق تحليله جدلية الرّيف والمدينة من خلال عدد من الأفايص التونسية إحداها «القنطرة هي الحياة، للمؤلف [وكانت نشرت أوّل مرّة ضمن المجموعة التي تحمل العنوان نفسه سنة 1968] : الشّيخ، مفتاح، حمّال يسكن الجبل الأحمر، قرّر الإقامة بعائلته على الشّاطئ تلبية لرغبة أمّه العجوز. وبعد عناء شديد وصل بالعائلة على عربة إلى الشّاطئ فواجههم العون البلدي وأجبرهم على العودة حالاً إلى الجبل الأحمر. وقد كتب البشير خريف قصّته «رحلة الصّيف، أو نشرها سنة 1971 في شكل «معارضة لهذه القصّة» (9).

[وأضاف الدّارس] : «العمّ مفتاح وعائلته يقرّرون الانتقال من الجبل الأحمر إلى الشاطئ للاصطياف بعد أن كان نوح من الرّيف في زمن سابق فهذا الانتقال هو بمثابة نزوح ثان. وفي شوارع المدينة يخوض مفتاح صراعا مع الحافلات والباعة والشّرطة. ويصل في النهاية إلى الشّاطئ ليتصادم مع عون البلدية وليعرف أنّ الذي باعه البرّاكة قد تحيل عليه.

فالتصادم مع الشّرطة والحافلات مع عون البلدية وتغريب صاحب البرّاكة به تمثّل كلّها الغربة أو عداء المدينة له، وتعتبرها وظيفة والحدة، وينتهي هذا الصّراع بوظيفة أخرى نهائية وهي «الفشل، إذ عاد مفتاح إلى «الجبل الأحمر، خائبا. ونجد في نطاق هذه الوحدة الأولى الكبرى وحدة أخرى تتخلّلها ومحورها «أمّ عيشة، التي قرّرت ألاّ تموت حتّى تذهب إلى البحر. ووظيفتها الرّغبة في الفعل. ولكنّ الإحباطات التي تعرّض لها ابنها استتبع موت الرّغبة في نفس «أمّ عيشة، وهو فشل كذلك. (34).

ونلاحظ أنّ ارتباط وظائف كلّ وحدة ببعضها البعض تخضع لمنطقية علاقة النتيجة بالسبب أي «الاستتباع، فالنّزوح هو الذي تسبّب في عداء المدينة للنّازح وكذلك العداء، هو الذي جعله يفشل في النهاية

«أما العلاقة بين الوحدات فهي لا تخضع لهذه المنطقية» (35). [...] «وفي القنطرة هي الحياة، نجد الوحدة الأولى تحتوي على الوحدة الثّانية في شكل أكثر تعقيدا هو شكل «التداخل» «Alternance» (36).

وعند الحديث عن قصّة «القنطرة، تحضرنا قصّة البشير خريف وهي «رحلة الصّيف، التي جاءت «معارضة، لقصّة الفارسي حسب تأكيد صاحبها نفسه

ولكننا نلمس بينهما اختلافا واضحا في البناء، زيادة على الاختلاف في اللغة. (37).
[أوخمّ الدّارس كامل بحثّه بقوله] : «أبطال الآثار المدروسة في هذا البحث جميعا متدهورون وإشكاليّون بسبب غربتهم وبحثهم الساذج الحالم عن قيم أصيلة في عالم المدينة المتدهور». (166).

«جدلية الرّيف والمدينة في القصة التّونسيّة من الاستقلال إلى 1972».
صفاقس. دار محمد علي الحامي للنشر 1992. (9 و35 و36 و37 و166).

وقال **مصطفى الكيلاني** في سياق حديثه عن التّجريب في ثلاث روايات تونسيّة إحداها «حركات» [1978] للمؤلف : «أما «حركات» فقد ظهرت خلال السّبعينات (1978) شكلا آخر للتّجريب، فهي مغتمة اختار لها صاحبها اللغة أرضيّة لتشكيل البناء، وإثارة القضايا السياسيّة والحضاريّة والتّفكير في «الفرد» ذلك المحاصر المقموع باستمرار.

«دموع - ألم» لفظان تشكّل بهما بناء الرواية - المشروع. تفككا ليعجّ البناء، بروائح، الخيانة والموت البطي. وتلتقي الحروف بالحركات في أنساق دلاليّة سرديّة تختلف وظيفيّاً عن الأنساق النّحويّة، فيكون «الضم» و«الفتح» و«الكسر» و«السكون» أبوابا - علامات.

تقسّمت الرواية إلى «حروف» و«حركات» فكانت حركة السرد تنقلنا داخل عناصر النظام اللّغوي من اللفظ إلى الحرف ومنه إلى الحركة في تواجس مظهريّ يخفي توتر بنية سردية وارتباك مجتمعيّ... وإذا «دموع» مشهد عام يتهدم لتنفصل الحروف عن بعضها البعض... «فالدال» «دا» و«الميم» «موت» و«الواو» «جوع» و«العين» «سجن». فتكون «الدموع» حيزا دلاليا يتضمّن مأساة مجتمع ينشد الحرية ولا يدركها خلال السّبعينات. وينفتح اللّغوي على المجتمع ليظهر «النزوح» من جديد... كما يظهر الفقر والجوع والكبت والمحاكمة.

وتتضح بعض ملامح شخصيّة «قحطور» في «الجبيل الأحمر» حيث المساكن «القصديرية» والبطالة وبعض المهن الرثّة وعذابات مئات الفقراء... ويبدو وضع «قحطور» جزءا من واقع وطن يضيق ويتسع هو (ص 69) تونس وهو المغرب العربي وهو الفضاء القومي إذ يلتقي - عبر التذكّر - كفاح تونس بالقضيتين الجزائريّة والفلسطينيّة [...] وإذا مأساة «قحطور» دلالة تجمع بين الخاص والعام بين الوطني والقومي والكوني معاً... (70).

أوخمّ الباحث بعد تحليل علاقة الحركات بالأحداث المسرودة واللّغة : إن «حركات» وجه آخر للتّجريب في الأدب الرّوائي التّونسي، وهي مخطّط موجز لأعمال روائية مستقبليّة تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة في تاريخ الكتابة الروائيّة التّونسيّة والعربيّة عامّة. (70).

دراسة «التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي..» «الحياة الثقافية»، العدد المزدوج 65/64 سنة 1992 (66-80) درس ضمنها رواية «حركات»، (69-70) وفي الخاتمة أيضا (71-72).

وقال **جلول عزونة** في سياق تحليله «حركات»، أماي 1978 ثم سنة 1996 بعد إدخاله تنقيحات وقد نشر التحليل في تقديم «حركات»، 1996: «... يمكن اعتبار ظهور رواية «حركات»، لمصطفى الفارسي منطلقا لنوع جديد من الكتابة يتجاوز المعهود شكلا ومضمونا رغم أن الفارسي نفسه لم يواصل التجربة، (ص 4).
[وأضاف]: «من الواجب عدم تصنيف «حركات»، وعدم حشرها وإقحامها فيما لا يتناسب وطبيعتها ولنتركها بدون ترتيب أو ليفتح لها باب جديد نضع فيه الفارسي وروايته في انتظار مواليد آخر قد تنحو منحاهما.
فحركات تمثل إذن جنسا أدبيا جديدا، أخذ من الأجناس المتعارفة عند النقاد إذا لم نقل إنه أخذ من جميعها شيئا ما ومزج كل ذلك مزجا فيه من ذكريات الكاتب وذكريات أبيه وثقافة الكاتب التقليدية والعصرية الغربية (ص 7)؛ وقدم لنا كوكثالا كله أدب وعمق لأنه قدم ذات صاحبه وتجربته وتناقضاته وتناقضات واقعه، وأحلامه وقصوره وإلهامه وإحباطه وأماله.

حركات إذن زيدة تجربة إبداعية ونتاج حياة كاملة من الكتابة "Une synthèse d'écriture" (حاشية: فحركات من أعظم ما كتب الفارسي وأكمله)، وإذا نحن إزاء أثر يلخص أجناسا عدة ويحاول أن يقول أشياء كثيرة بل كل شيء. في الآن نفسه وكانتنا إزاء إنتاج أول، (ص 9).

[وحتل الباحث «حركات»، تحليلا مفصلا مبني ومعنى وختم بقوله]: «لقد تعرض زميلي محمود طرشونة إلى عديد المظاهر والمشاكل والإشكالات التي تشيرها «حركات»، وإن كان أكثرها يستحق الرجوع إليه والتعمق فيه، مثلما لمح إلى ذلك طرشونة نفسه. ولكنني أردت في هذا المقام أن ألفت النظر إلى قيمة هذا الأثر الأدبي العربي التونسي الذي لم يعرف الانتشار - نظرا لمصادرتة - ولا الصدى والتقدير اللذين هو أهل لهما. ولا على أنه نوع من الكتابة الجديدة في وطننا العربي يستلهم عديد الأجناس الأدبية ويتجاوزها في بحث قالب جديد قد نسميه كما ذهب لذلك توفيق بكار، كتابة الجمع، أو الكوكتال الأدبي، على طريقة ألف ليلة وليلة (الأدب الشامل اقتباسا من تسمية طرشونة النقد الشمولي). ولعل كتابا آخرين يأخذون نفس الطريقة ويتحفوننا بإنتاجات أخرى على نفس المنهج لأن الفصل المصطنع بين الأجناس قد ولّى عهده بعد أو هو في طريق المراجعة (هامش: وهناك جوانب مهمة عديدة يمكن الحديث فيها بالنسبة إلى «حركات»؛ الإطار الزمني والمكاني وهيكل هذا الأثر ودور الرمز عند الفارسي وبالأخص

علاقة المثقف بالسلطة وتجربة الفارسي في هذا المجال (13).
«رواية حركات لمصطفى الفارسي والتبشير بعهد جديد للأدب، مقدمة
«حركات، تونس، ط 2. دار سحر للنشر 1996 (3-13) الشواهد: الصفحات 4 و 7 و 9
(13).

وقال محمود طروشونة: «وطغيان الجانب الفكري على الأحداث هو ما يميز
رواية مصطفى الفارسي الأخيرة «حركات» (1978) التي تمثل بالنسبة إلى إنتاج
الكاتب مرحلة جديدة في تطور فنّه الروائي. إذ عمد فيها إلى المزج بين أجناس
أدبية مختلفة وسجلات لغوية متفاوتة لا تقصي الدارجة، واستحضر فيها وقائع
تاريخية للتعبير عن موقفه من منزلة المثقف وحرية الفكر والصراع الطبقي..
تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، قرطاج - تونس. بيت الحكمة
1993 (152).

وقال محمود طروشونة في موضع آخر ضمن حديثه عن اتجاه الرواية الذهنية
: ويمكن اعتبار رواية مصطفى الفارسي «حركات» (1978) ضمن نفس الاتجاه. وقد
ركّزها على منزلة المثقف بالمزج بين الأجناس الأدبية واختلاف السجلات اللغوية
وتوظيف بعض الوقائع التاريخية..
من دراسة: «واقع الكتابة الروائية في تونس...» قصص، العدد 130 أكتوبر -
ديسمبر 2004 (65).

وقال محمد رشيد ثابت ضمن تحليله مظاهر من التجريب في «حركات»،
وروايات عربية أخرى: «إن الإيديولوجيا كانت ماثلة... ومن هذه الإيديولوجيا
تولدت قيمٌ ثنائي المرسل إليه، وفي إطارها تحدّدت غالباً طلبية الذات والحوافز
التي ساعدتها أو عرقلت سعيها إلى تحقيق هذه الطلبية. وكانت هذه الحوافز، في
معظم الأحوال، منظومات قيمية باعثة على الفعل أو غايته المنشودة...

وقد اقترن ظهور هيمنة الإيديولوجيا في جلّ الروايات بقيام علاقات صراع
بين ما يمثلها من منظومات قيمية متواجهة. وبدأت هذه المواجهة درامية من خلال
عنف الصراع الدائر بين الموجود من القيم ومنشودها، (ص 252 من الأطروحة).

وأضاف: «ونتيجة لهيمنة الإيديولوجيا بأشكال مختلفة على نموذج
الروايات العالمية هيمنت كذلك على مختلف مقومات متخيّلها القصصي برؤيتها
ومواقفها ومنظوماتها القيمية فبدأت هذه المقومات امتداداً لتلك الهيمنة وتحويلاً
لمظهرها التجريدي العام إلى مظهر إجرائي خاص تجلّى من خلال الحكايات
المروية بعناصرها المختلفة.

إلا أنّ التحوّل المذكور لم يشمل كافة المتخيّل إذ احتجبت الإيديولوجيا في
جانب من الروايات بدرجات متفاوتة واتجهت إلى الإيحاء بالدلالة بدلاً من تبليغ

المعنى المسيق.

ففي أنساق الأحداث تهتم الانتظام الخطي في مختلف النصوص وجاءت هذه الأحداث مفككة، سواء داخل المروي الواحد أو فيما بين مروي وآخر، وظهرت هذه الفوضى في شكل بحث عن أنساق انتظام مغايرة تحاول الإيديولوجيا إقامتها عبر ذلك التقطع والتفكك، فحلّ التوظيف الإيديولوجي لتلك الأنساق محلّ بنائها للحبكة القصصية ومراحلها المترابطة، وهذا ما غلب خاصة على «وردة، الصنع الله إبراهيم» و«الإنسان الصقر، للمدني» و«حركات، للغارسي» و«أغنية، الصالح أمين» أي جلّ روايات المدونة، (253).

والتجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة. وتونس دار ابن زيدون للنشر 2005 (252-253). والكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه دولة بإشراف د. حسين الواد. ناقشها بكلية الآداب ببنوبة في جوان 2003.

وقال **سمير العيادي** متحدّثا عن مسرحية الغارسي والتيجاني زليلة «البيادق»، وكانت نشرت سنة 1992: «بين المؤلفان في «البيادق»، أن الفشل يكون من الرجال لا من الثورات، ويحدثان من مغبة الإستحواذ على الثورة من قبل من هم ليسوا في مستوى الأمانة والإخلاص للشعب».

«أنطولوجيا المسرح التونسي»، (مستحبات)، جمع وتقديم. تونس. منشورات اتحاد الكتاب التونسيين 2005 (319).

ونقول : الأديب مصطفى الغارسي من الكتاب المؤصلين والمجددين في القصة والرواية في تونس منذ الاستقلال إلى نهاية السبعينات. له أعمال متنوعة المضامين والأساليب. متأصلة في البيئة التونسية ومنفتحة على قضايا إنسانية. وهي ذات بناء، متين واضح ولغة فصيحة وخواتم محكمة ومنزع إنساني. ولعلّ من الأفاقيص التونسية الجيدة «سلسلة من ذهب، والقنطرة هي الحياة، وسرقت القمر، للمؤلف. وقد تدرّجت كتاباته من الواقعية الاجتماعية النقدية إلى الواقعية الجديدة وانتهت إلى التجريبية.

بورواي عجيبة

بسمه البوعبيدي



رواية

تونس 2008

✽ سيرة «الأنأ/هو» في «أعراس العزلة - زقاق وثقوب»
للحبيب المرموش

محسن البنزرتي

1 - سرآد الزقاق وسرآه

أ - حكاية الحكاية ،

✽ حكاية الحكاية مكوّن نصّي، قطعة من قطع لعبة تركيبية - ملتبس إشكالي التّموّج ضمن ما يمكن اعتباره الميئانص أو النصّ المحيط ظرفا ومظروفا والذي يشمل في ما يشمل كلّ مكوّنات النصّ الموازي ويتجاوز الميئانص حدود دقّتي الكتاب الواحد باعتار أنّ «الزّقاق» واحد من كيان روائي متعدّد هو «أعراس العزلة» (1).

✽ نص حكاية الحكاية في أصل تكوينه وقصدية كتابته وبحكم موقعه في «زقاق» من نصوص التهامش ونصوص الضواحي فهي كها الضواحي بالنسبة للمدينة ومركزها إمتدادات لها إذا انطلقنا من الدّاخل والنواخل وهي مداخلها وعتباتها إذا ولجناها من خارجها. <http://Archivebeta.Sakhrir.com>

✽ والمكوّن الحامل لعنوان «حكاية الحكاية» بموقعيته ومضمونه عتبة رئيسية من عتبات النصّ الفعلي أو الأساسي فهو مسبوق بإهداء ومقدمة بقلم النّاقّد والمبدع مصطفى الكيلاني وتليه مباشرة توطئة بقلم الرّوائية الجزائرية المتميزة أحلام مستغانمي في شكل فقرتين على لسان مذكّر والواضح أنّهما من نصّ روائي للكاتبة أهمل الكاتب ذكر عنوانه وهو سهو نتمنى على الكاتب أن يتداركه وهو إن كان جزئية فهي ضرورية لمن يدرك ضرورتها وقيمتها.

وبالتالي لا يفصل بين نصّ حكاية ونصّ الزقاق إلّا هذه التّوطئة والطّريف في هذا التّموّج وجود تواصل بل تواطى بياني ودلالي بين الوجدتين السرديتين فإذا حذفنا العنوان «توطئة» واسم ولقب الكاتبة لما أحسنا بنشاز أو تنافر بين ما نقرأه في نصّ الحكاية ونصّ التّوطئة وحتى ما سنقرأه بعد التّوطئة وهو النصّ الذي سماء حميد لحمداني النصّ الفعلي والنصّ الأساسي (2).

✽ فحماية الحكاية نصّ الأنأ الكاتبة وهي هنا، أنا شبيه (un moi simulacre) لا أنا الكاتب الحقيقية فالكاتب الحبيب المرموش لا يحكي حكايته هو حسب

مرجعيتها الواقعية وهو ككتاب وإن استمدّ بعضاً من ملامح سيرته الذاتية فهو لا يحدثنا عن قصة حياته ولا يدعي أنه بصدّد إنشاء سيرة ذاتية ومن منّا لا يستمدّ من سيرته الذاتية ؟ فهو ككتاب لنصّه إذ يصرّح ، هذه ليست حكايتي . إنها حكايته ، (ص 8) . لا يسعنا كقرّاء متفطّنين لألاعيب الحكّي واستراتيجيات الكتابة ، إلا أن نصدقه ونكذبه في الآن نفسه ، نعم هي ليست كل حكاية الحبيب المرموش ولكنها حكاية حاملة محملة بالكثير من حكايته مع الحياة والناس ومع المكان والزمان .

• هذا النصّ بكلّ أبعاده ومستوياته (المقصود هنا هو المتنّ الروائي ، أعراس العزلة ، 1 و2 أي زقاق وثقوب) هو حكاية وحكي ، (le récit) الأناهو بمعنى أنّ الشخصية المحورية في المتنّ الروائي هي شأن من شؤون ، أنا ، (le moi) المرموش الكاتبة وهذه الأخيرة هي الحاضرة أساساً في المكوّن النصّي - المفتوح ، حكاية الحكاية ، فهو حكي عن علاقة التباس بالهي - الحكاية ، فالحكاية فيه تتشخص أي تصوير شخصية روائية وتأنّس أي تصوير أنثى تتجسّد في خيال صاحب الحكّي القائم فيه بمهمة السرد أي راوي نصّه المتحدّث فيه عن علاقته الملتبسة المتوتّرة بعالم حكايته المسمّى ، أعراس العزلة ، .

• فهذه الحكاية الأنثى تتراءى للكاتب ككائن شبحي يظهر له فلا أحد من أهله والمقربين منه يراه أو يشعر بوجوده ماعدا صديقه صالح .
• شبح حكاية المرموش أنثى لها ملامح وبعض من طباع القطّة وللقطّة كحيوان وكشخصيّة قصصيّة وشائج قديمة بمهجة وذاكرة الحبيب المرموش (انظر مجموعته القصصية ، كم الوجد الآن ؟) .

هذه الأنثى القطّة تقحم ذاتها وتفرض وجودها الغاوي على الأنا الساردة مقتحمة مجالها الخاص وغازية مستبحة لحميميّة أمكنتها : ، تمشي على أطراف أصابعها ثم تقتحم باب بيتي ، مردّدة على مسامعها وموسوسة ، كل ألحان الغواية ، مصرّة وملحة على السارد أن يفتض بكارتها فإذا به في صراع ، لكنّي ظللت أمانع... وأراوغ... وأعانده..

• هذه الحكاية الأنثى القطّة تمارس مع كاتبها طقوس المراودة والغواية والاستدراج قصد الإيقاع به وما أبهاها من وقية . وما أرفعه وأروعه من سقوط في شركها .

• تغيب لتظهر غاوية من جديد فلا يستطيع معها انتصاراً ولا منها تخلصاً ولا تملّصاً فهي بعض من كيانه وكيانه كلّ لا يستطيع فكاً من بعضه ، لم ترحل بل جعلت تمو . في مغارة عمري ثمّ تخمش وجهي بأظافرها وتشتعل عينها بألف حقيقة قبل أن تقفز نحو النافذة المقفلة ، نافذة الذات الساردة مقفلة أي هي تفتح أساساً على الدّاخل والدّواخل فهذه الحكاية الأنثى القطّة ، تأتي من أقاصي الذاكرة ..

* تختفي لفترة ثم تعاود الظهور لتواصل ممارسة طقوس الغواية. والغواية هنا كناية وإشارة إلى سيرورة العمل الإبداعي في مختلف مراحل تشكيله ومظاهر ظهوره. والسارد في حكاية الحكاية هو الكاتب الحبيب المرموش والذي يحاول التملّص من صفة الكاتب وهذا التملّص يندرج ضمن إستراتيجية سردية سنبرز بعضها من ملامحها : «أنا كائن مغسول بالنسيان. ربما أعرف العزف أو الرسم أو فنّ الشعر لكنني لم أتعلّم كتابة الروايات ولا تهمني سيرة أحد، (الزقاق ص 10).

* هذا التوضيح لا يعني بالضرورة صدق التصريح فالفقرة السابقة هي من كلام الأنا الساردة أي الشخصية الكاتبة. أمّا الأنا المبدعة فكاتب يعرف فنون القول والكتابة ويجهتد في إتقانها. خمس من الاهتمامات الإبداعية نفاها السارد المتكلّم عن ذاته أو جعلها في مقام الإمكان قد نصّدق في الأول والثاني منها ونكذّب دون تردد في الثلاث الأخيرة فالحبيب المرموش شاعر وشاعر حقيقي بشخصه وبمشاعره المتجلية في مختلف نصوصه الشعرية والقصصية وحتى الروائية وهذا ما لا يكاد يختلف فيه قارئان حقيقيان. أمّا ككاتب روائي فهو لم يتعلّم كتابة الروايات ولكنه بنصوصه النثرية وقصصه وبروايته، زقاق، وثقوب، أو بروايته ذات الجزأين إلى حد الآن، أعراس العزلة، قد تعلّم كتابتها وجودها ما كتبه روائياً يؤكد طموحه إلى أن يكون روائياً قاجاً. أمّا نالها فهو كاذب سردياً في نفيه فالحبيب المرموش تهمة سيرته الذاتية وسيرة، غريب، وسيرة، صالح الكلثومي، بل تهمة سيرتي أنا كاتب هذه السلطون عن حكاية الحكاية بل وسيرتكم أنتم جمع الحاضرين والقارئين المفترضين والفعليين.

* في خاتمة حكاية الحكاية كتب الحبيب المرموش بدم الحبر الشحيح :

«هذه... ليست حكايته..»

«هذه... ليست حكايتي..»

إنها حكاية..»

مجرد... حكاية «الزقاق» ص 18

* نعم، هي حكاية «الأناهو»، والنفي هنا إثبات. والحبيب المرموش ككاتب يطور أدواته السردية يحترف في هذا المتن الروائي... نوعاً من الكذب المهذب والتوطئة - التي تدلّ على وعيه الفني وعلى مدى اهتمامه بنصّ الهامش أي بالنص الموازي، (le para - texte) تتضمن العديد من حيثيات السرد ومواصفاته الأسلوبية. اشتغل عليها الكاتب ووظفها بجدية وحنق ونية صادقة تطمح لتجاوز المألوف وتحديث الأساليب السردية وتجديدها، تلك التي يمكن اعتبارها أبعاداً لما نستطيع أن نسميه ميثاق الحكيم. يقول الكاتب على لسان الروائية المتميّزة أحلام

مستغانمي في التوطئة :... الروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية، ص 19 .

فالحبيب المرموش كان مرتبكا تجاه حكايته أي نصّه الروائي يخشى إبداعياً أن يرتكب حماقة، تزعجه أنواء الحياة الثقافية فيكاد أن يعدم الحكاية ويقتل المبدع فيه فهو على الرغم من نشره للرواية كاملة في شكل حلقات بالملحق الأدبي لجريدة «الصباح»، التونسية بداية من 5-11-1991 إلى 27-9-1994 تحت عنوان «أعراس الملح والدموع»، يتركها كنصّ روائي مكتمل في زوايا النسيان أمدا من زمنه طال. يقول السارد الكاتب متحدّثا عن تلك الفترة الإبداعية العسيرة : «مرت عشر سنوات وما أنا أطوف حول أمسي وأسير ضدي في معركة النسيان من جديد... الزقاق (ص 115) وكاد أن يسدل عليها ستار العزل والعزلة وربما الإهمال والتلف ولولا إصرار صديقه الشاعر محمد كمال السخيري لما نفّض الغبار عنها ونحن مدينون لهذا الصديق بظهور هذا العمل الروائي المتميّز كاملا ومتكاملا على وإلى الملا ولذا ونظرا لكل الاعتبارات التي صرّحنا بها فيما سبق أو ألمحنا إليها لا يمكننا أن نعتبر الهامش الوارد في آخر الزقاق عنصرا زائدا أو خارجا عن النصّ الروائي أو هو من قبيل المعلومة الإعلامية فحسب بل هي معلومة سرديّة وردت في النصّ الموازي تبرز ضمن مكوناته أو ردها الكاتب في حكاية الحكاية في ثوب حكاية شيق فهي هنا في مفتتح النصّ الروائي متواجدة في سياق الهاجس الإبداعي المتصل وثيق الاتصال بمهجة الكاتب وعالمه الخفي بينما هناك في آخر الكتاب هي ذات منحى توثيقي تاريخي ضمن سياق إهدائي واعتراف بجميل وبالتالي يمكن اعتبار وجود هذا التداخل الخفي المخفي دليلا على أنّ نص حكاية الحكاية شبيه بميثاق السيرة الذاتية ولكنه غير صريح تهربا من تبعاته الثقافية والأدبية وتوسيعا لآفاق النصّ الروائي وحسن ما فعله الكاتب فبلبله قناعات القارئ ومعاكسة انتظار المتلقى تعدّد من مظاهر حدائنة النصّ الروائي وحيويته وانفلاته الدائم من الترميز ومن التعقيد القامع للإجتهد الأسلوبى لذا فصالح الكلثومي - وهي شخصية واقعية - توظف روائيا ضمن النصّ الموازي ونصّ الحكمي كعنصر أساسي وفاعل (acteur - actant) وهو عنصر محرّض على الحكمي وعلى نشره، لانتخب، قل إنها حكايتي.. سيصدقونك.. إنهم يحبّون تصديق الأكاذيب، (الزقاق ص 16) وهذا الكلام متناسق مع ما ورد في التوطئة أي أنّ الحقيقة - الواقع الفعلي - تمزج في مثل هذه الكتابة الروائية بالكذب الروائي أي بما يختلقه خيال الكاتب. وخطر هذا الامتزاج - أو التداخل - هو العبث بالماضي قد يرقى إلى حدّ التشويه المتعمّد كوسيلة من وسائل الترميز الحكائي وملح من ملامح الأسلوب الروائي.

ب - استراتيجية الحكيم في «أعراس العزلة» : وسائل التَمْويه الحكائي ،
التشويش السردى.

* هي طريقة عرض للمعلومة الحكائيّة تعتمد خلطا وتكسييرا للسرد
متعمّدين، ينتج عنهما تشويش مقصود لعملية استقبال المعلومة لدى المتلقي
وهذا التصرف السردى سيكون الدّعامة الرئيسيّة لاستراتيجية الحكيم في هذا
المتن الروائي.

* هذا التصرف وهذه الإستراتيجية سيزعجان القارئ المتعود على طرق
حكيم كرسّتها الكتابات التي ترأف بالقارئ وترجحه إلى أقصى حدود السلبيّة حتّى
تبلغ به تخوم السّذاجة وذلك بأن يتطوّع الكاتب أو سارده نائبه في بثّ المعلومة
السردية بتقديم كلّ المعلومات الحكائيّة بكلّ وسائل الإيضاح والتّدفيق والإفصاح
ولا يترك لهذا القارئ إلاّ أضيق الفرص والمجالات ليتفاعل إيجابيا مع الحكاية
والنّص.

* هذه التّفنية السردية التي يطبقها الروائي الحبيب المرموش في نصّه
الروائي تجعل قارئه في حالة تيقّظ متواصلة تمنعه من التّماهي المتواصل مع
الشّخصيات.

فالتّواصل الوجداني معها يحقق حتما بعضا من ذلك التّماهي الضروري
لتواصل العلاقة بين النّص وقارئه ولكنه في نفس الوقت يخرجه ذاك التشويش
السردى من موقف المتقبّل السّلبى إلى موقف المتلقّي الفاعل المراقب المحايد
وهذا الوضع السردى المفعّل يحفّض نص المرموش في توافق شيق ورائق مع وضع
الشّخصيّة المحوريّة «غريب» والذي تلخّصه العبارات المريرة التالية : «كم
تداعى...؟ كم تكذّس...؟ كم تشبّث وتلاشى؟ كم شرب من عسل الضّياع؟»

* في رواية المرموش بجزيائها نرحل سرديا مع «غريب» في حطام ذاكرته
في ماضيه الطفولي البعيد يراه قريبا وحاضرا منقّصا وفي ماضيه الرجولي
القريب المتأزّم إلى حدود الانهيار الكامل... وأنا سأعوي في طرف الغابة كذئب
جريح إلى أن تضجّ نفسي فأنجرع مرارة الحقيقة وأسلم لحمي للكلاب، (الزّقاق
ص 32) ونسايره في حلّه وترحاله على درب آلامه وفي مستنقع غربته الآن
وحاضره المشرف على الموت ونركض معه أحيانا فتختلط علينا دروب ومسالك
الحكاية «يركض كالمجنون إلى حيث المجهول وقد غطّت وجهه ارتسامات صرع
ودموع وألم رهيب» (الزّقاق ص 34).

* يفرّ غريب من سراق براءته وشرفه، يفرّ من الجارة «شريفة» التي
«تستدرجنني إلى الغرفة المجاورة تنظر في عينيّ طويلا ثمّ تجردني...» (ص 46)،
يفرّ من «نجوى بنت سي محمود الكلب» (ص 27) «طمرت الباب وحصنته بالمزلاج

وهي تجذبه إلى الفراش

- أرجوك، إني مريضة... (ص 24).

* يفر من سي محمود، الذي يتواطأ جسده الهائل مع جسد الأم ضد جسده بل ضد براءة طفولته بل ضد طفولة رجولته... عند اقتحامه فناء الدار ارتطم بجسد هائل لم يتعود وجوده في البيت. كان الجسد متسللاً من غرفة نوم والدته... (الزقاق ص 25)

* يفر من ذكرى أب سرق منه طفولته بتغيبه وغيابه وعودته تظل حاجة ضرورة حياتية مبهضة، أمنية تخيب على الدوام وأمل لا يتحقق، بل حتى هذه العودة صارت سكيناً من سكاكين الغمز واللّمز تجرح كبرياءه وتغفن نفسيته وتلوث وعيه بالذات وتعامله مع الآخر. إذ يصيح أحد أتراب الحي ذات لعبة من ألعاب الصبا:

* ... لقد عاد أبوك... لقد عاد أبوك رأيته منذ لحظة يدخل بيتكم.. (الزقاق ص 22) ولم يكن الدّاخل للدار إلّا سارقاً من السّراق المقتحمين حياته المستبشرين لها، سارق لا يسرق مالا ولا متاعاً وهذا حين باعتبار وضع، غريب، الغريب، بل هو السارق لما هو أئمن وأغلى وأخطر، سارق يسرق الشرف والعرض، شرف وعرض من ؟... الأم ؟... ؟.

آية نكبة وآية مصيبة... ؟.؟.؟
جرح شرف لا يلسم له ولا شفاء منه حتى وإن خفف مرور الزمن أو التسيان من وطنه فمثل هذا الجراح لن يندمل والوعشة لن تلمحي.

* ينادي، غريب، أباه نداء نجدة واستغاثة ويتكرر نداء المكروب المكلوم في أمكنة وأزمنة مختلفة فلا يتلقى جواباً ولا يحصد إلّا الخيبة واللوعة... ونادي طويلاً:

- يا أبي.. يا أبي....

لم يجبه أحد..... (الزقاق ص 22).

نداء المَحْرُوم المنكوب المنكود المجروح المضطّعون في صميم المهجة والروح.

* يفر من زوجة مشوهة أخلاقياً وجسدياً، عريتها تماماً ومكنت أرمق الأماكن المحروقة المشوهة..

- لك الله وشرفك المجيد وأصدقائك القدامى.... (الزقاق ص 27 و33).

* وكان يفر من طيف أمه فيحتضنه وجهها اللعين، (ص 30). يفر من أم تعاودها، التوبة القديمة..، تذكّرت أمي... وأسرعت صوب المكان حيث سدّ الأطفال الطريق... كانت عارية تمشي الهوينى ويدها دفّ تنقر عليه بأصابعها...

فهجم عليها بكلّ جنونه وغليانه وبيده اللحاف إلّا أنّه تعرّث فسقط. رفع بصره فإذا لحظ أحدهم يسحقه وضحكات الصبية تلسعه كما السيّاط. (ص 28 و 29).

* هذا نزر من مواقف حكاية يبلّغها للقارئ سارد لا يعرف من حكاية «غريب» إلّا ما ينقله عن الأوراق التي تسلّمها من صالح الكلثومي ونسيتها في هذا الدّرج عشر سنوات وعن هذا الظرف الكبير الذي وصل منذ يومين إلى مقرّ الجريدة ويدخله كمية من الاعترافات، قال صالح إنّها وصلت من - غريب - الذي يرقد هنا في المستشفى، (ثقوب ص 19). إذن السارد الرئيسي في هذه المدونة الروائية المتميّزة سارد في الظاهر لا علاقة حكاية له بالشخصية الرئيسية بل المحورية، سارد يدخل ويقتحم كلّ أمكنتها ومواقعها الخاصة وحتى الحميمة منها أي أمكنتها الخاصة التي تختلي فيها بنفسها وجسدها وهذا السارد إمّا أن يكون غريباً عن الحكاية متطفلاً على الشخصيات ولا يقيم معها تواصلاً مباشراً وإمّا هو سارد - وإن بدا في الجزء الأوّل من هذا المتن الروائي من النوع الأوّل - مندمج في عالم الحكاية ليس مصدرًا للمعطى السردّي فحسب بل هو أيضاً مصدر من مصادر المعلومة الحكاية بصفته ليس فقط كمنتج لها بل لأنّه أيضاً شخصية درامية قادمة من عالم الخيال أي أنّه لاعب دور في العالم الحكائي فأنا «غريب» هي شأن من شؤون أنا السارد الراوي، حكاية كنت أخاف أن أرويه، (الزّقاق ص 8) بل هي شأن من شؤون الكاتب وشاغله، أنا الخبيب المرموش، ناقل هذه السيرة، أعترف أنّني خنت صالح الكلثومي، أحد رفاق الدّراسة لأنني تجاهلته وتركت أوراقه تنام في هذا الدّرج في مقرّ الجريدة عشر سنوات، (ثقوب ص 14) إذن «غريب» السارد هو تجلّ من تجليات السارد الأعظم للنصّ الروائي وبعد من أبعاد ذاته المتجلية في نصّ إبداعها، هذه ليست حكايتي. إنّها حكايته.

هذا الهو هو ذاك الصوت القادم من أقاصي الذاكرة ينبثق منها ويصعد وكان ذلك ذات مساء وأنا مستلق على أريكة في الشرفة أطالع كتاب «الغريب...» (الزّقاق ص 15). «لقد عرفته.. كان صوت شبّابي يجرّ عربة أحلامه المنكسرة..» (الزّقاق ص 13).

هذا الصّوت هو الصّوت الثّابت المتحوّل، ورأيت شبّابي يتحوّل إلى حصان مجهد وثائر... رأيته يرفسها بحوافره ويصهل عاليًا في خلاء كهولتي الحزينة (الزّقاق ص 14). هذا الصّوت الذّاتي صوت، الأنا هو، يتلبس أحياناً بصوت الآخر المستقل عن الذّات الكاتبة ولكنه القريب منها إلى درجة رفيعة من الحميمة، ولقد عرفته.. صوت صديقي صالح... (الزّقاق ص 15).

* هذا التداخل إلى التّماهي بين الضمانر والأصوات الساردة التي منها وعنّها المعطيات السردية والوقائع المسرودة يضيف على المبنى الحكائي ملمح التشويش

المتعمد كما أسلفنا وعلى المتن الحكائي حيوية الفجائية، فجائية تتمثل في انتقال مسؤولية السرد من الأنا المتكلمة عن نفسها وعن الآخر إلى الهو المتحدث عن الآخر أساسا أو من الهو إلى الأنا، وحيوية تتمثل في أن القارئ يجد نفسه - وقد انتقل به السرد المشوش من مشهد إلى آخر أو عبر مشاهد تتوالد بالتضمين أسلوبيا ENCHASSEMENT - يعيش عند القراءة حالات متنوعة وأحيانا متناقضة. فجائية وحيوية تحققان للقارئ متعة التلقي وتعاملا فاعلا مع المسار السردى فهو بالتماهي يغمس في شبكة الحكى وحبيته TRAME حتى تكاد أن تأسره ولكن باستغلال إولوية ما سميناه بالتشويش السردى يتحرر من اندماجه الغامر إلى موقف الشاهد TMOIN المراقب المقيم للأحداث والمواقف وهذا التمشي السردى المعقد يتطلب انتباها ودقة في نقل المعلومة السردية حتى لا يسقط النص في شرك الخلط السردى السلبي أي غير المتعمد بحيث يفلت زمام السرد من قبضة الكاتب فيوقع قارئه في بلبلة سردية قد يتعذر معها تبين المصدر السردى للمعلومة الحكائية الروائية وهذا ما اجتهد نصا الحبيب المرموش في تجنبه.

• خاتمة أولى •

* في هذا المتن الروائي جزأيه توظيف لاستراتيجية تعتمد أساسا على بوليفونية المبنى والتمن الحكائين أي أن الكاتب في تقديم المعلومة الحكائية وعرضها على المتلقي اختيار التعددية أولا في مستوى مصادر المعطى الحكائي فالكاتب الحبيب المرموش يارد والسارد الكاتب يارد «غريب، سارد في جل مواطن المتن الروائي وصالح الكلثومي - صديق كل من السارد الكاتب وغريب - سارد في بعض من تلك المواطن وأم غريب كذلك تتحول إلى ساردة ضمن اعترافات مكتوبة نسبها الكاتب إلى «غريب، وبديهي أن تعدد السارد تنتج عنه بالضرورة في مستوى المتن تعددية في نوعية المعطى الحكائي أي تعدد واختلاف مستويات التعبير عن المعلومة الحكائية.

* إذن نص «حكاية الحكاية، يزخر بشفرات الحكى بعقد عقدها القائم الرئيسى بمهمة السرد من حيث يتظاهر مراوغا بتوضيحها وإلقاء مفاتيحها بين يدي قارئ يتوقعه فطنا باحثا عن متعة الحكى منقبا عن آثار الذات المبدعة والأنا الساردة الكاتبة إلى درجة الخوف منه - وهو في هذا المتن الروائي من وسائل التمويه الحكائي - خوفا قد يعطل فيهما الرغبة والجرأة على نشر المنجز الروائي فتصاها بالنتيجة بفيروس التخلي واليأس، أعرف أنك تخشى أن يقرؤوني بين أسطرك وفي بصمات أصابعك... لكنني الآن سأعترف، سأعترف بكل شيء.. سأفضحك وأفضح نفسي وأجلد وولد أفكارك وتجاعيد خوفك بقسوة لاتلين، (حكاية الحكاية - الزقاق ص 11 و12).

* إذن حكاية المتن الروائي برمته هي وليدة مهجة ونفس وأفكار كاتبها وأخباره تفضح - والاعتراف سيد الأدلة - أي تظهر ما بالذات وذات الآخر من المكنوت المستور ولكنه المسطور المنشور والتقية الروائية لا تمنع الباحث الجسور من اكتشاف الباطن والبواطن من الشؤون وما يتجلى عند الظهور من أمور، أمور لنا معها شأن آخر واستكشاف ثان.

محسن البنزرتي



هوامش :

- 1 - * أعراس العزلة (1) زقاق ، دار الإتحاف للنشر 2004 .
- * أعراس العزلة (2) نقوب : طبع بالمطبعة الفنية سيدي عبد الحميد - سوسة 2005 .
- 2 - انظر ، عتبات النص الأدبي ، - حميد لعمداني ، علامات في النقد ، المجلد الثاني عشر - الجزء 46 - شوال 1423 هـ - ديسمبر 2002 ص 7 .